

Cicle Homenatge a Marc Lawrence - John Huston

Cicle Nicolas Philibert

temps moderns

papers de cinema



núm. 119 gener 2006



Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Gener 2006 Núm. 119

Edita

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 jvidala@fundacio.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors. Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Bandes de so. Fins una altra, 2005
per Házael González
- 6 La pel·lícula de la història. Contes de Nadal i malsons
per Francesc M. Rotger
- 7 Notes impertinents (IX). Cinema i Buñuel
per Antoni Serra
- 8 Els al·lots del cor
per ABABS
- 9 Tres King Kong's per a triar
per Antoni M. Thomas
- 13 Realitzadors a les Illes Balears: una nova plataforma. Darrera edició del Festival Fonart
per Cèlia París
- 16 Entrevista a Juan Luis Buñuel
per Júlia S. Pons
- 19 Especial Nicolas Philibert
- 32 En temps de James Bond i del Vietnam
per Sebastián Planas
- 35 La mirada ètica
per Joan Bover
- 37 Cinemacampus. Curs 2005-06. Cicle "Cinema de Jean Renoir"
- 40 Apunts a contrallum. L'apòstol dels fracassats
per J.C. Romaguera
- 42 Cayo Largo: l'hotel de les pors
per Guillem Fiol Pons
- 44 *La jungla de asfalto* de John Huston
per Iñaki Revesado
- 45 John Huston, un pessimista lúcid
per Román Gubern
- 47 Homenatge a Marc Lawrence
- 48 Cinema a "SA NOSTRA". Les pel·lícules del mes de gener

*Oh, Janet Gaynor de l'amor de vidre
I del nom ensucrat! Ara jo et canto
Part d'allà de les venes i del somni
Que va empaitar la nit definitiva;*

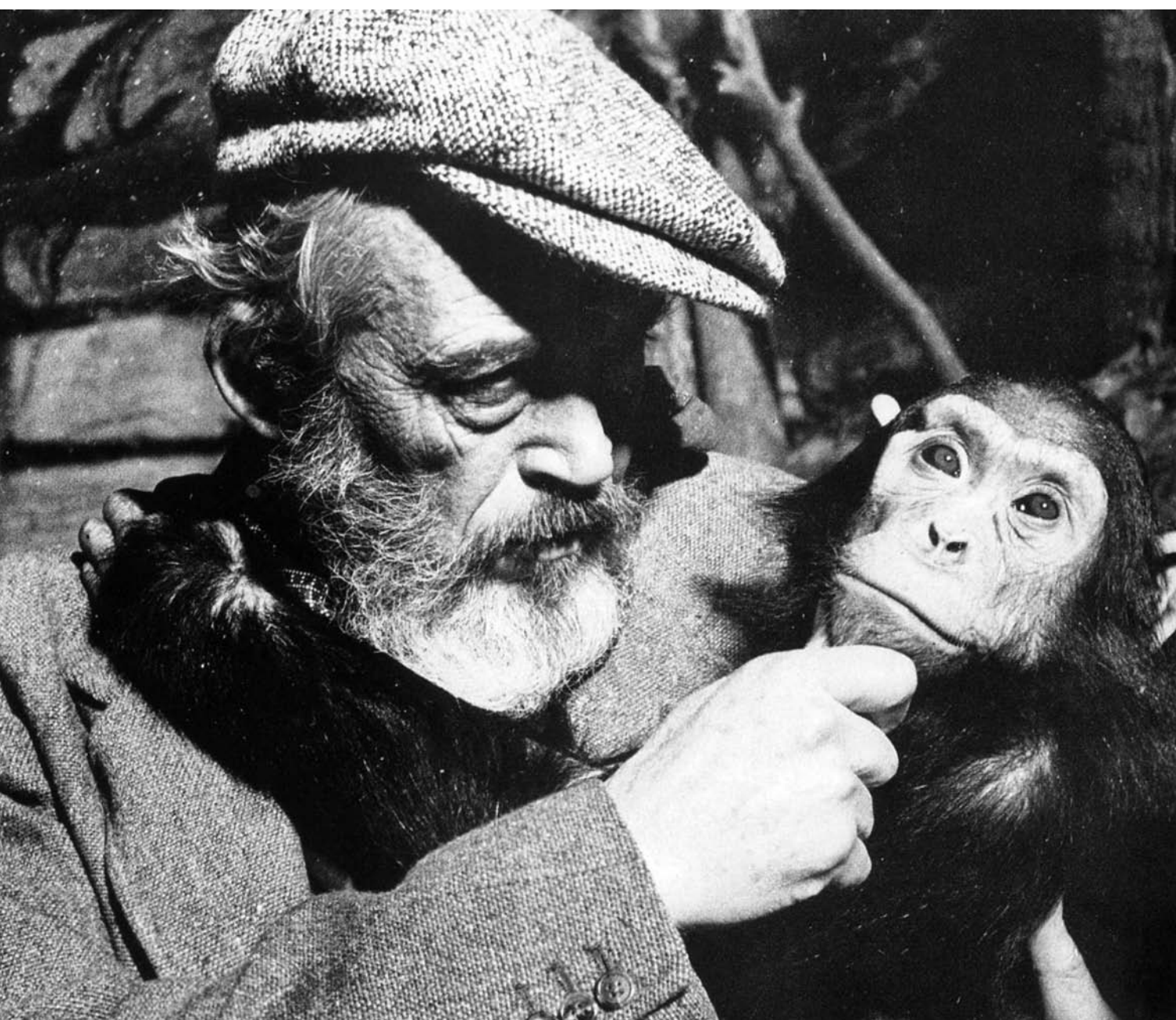
Josep M. Llompart

*Yo nací —¡respétadme! Con el cine
bajo una red de cables y aviones
Carta abierta Rafael Alberti*

Totes les generacions actuals del món desenvolupat, per utilitzar una terminologia políticament correcta, han crescut en la cultura cinematogràfica. Independentment de la fidelitat que cadascú brinda al cinema, la població d'aquest món s'ha format culturalment dins d'un context allà on el cinema hi té un pes essencial. Tanmateix, n'hi ha d'homes, i també de dones, que hi van néixer, amb el cinema, que van venir al món pràcticament de manera simultània o pocs anys després de l'època en què la indústria cinematogràfica va prendre forma i va manifestar-se públicament, ara ha fet 110 anys.

És per això que cada any es festegen més quantitat de centenaris de personatges que han deixat petjada a la breu, i laxa alhora, història del cinema. Directors, actors, actrius, tècnics de tota casta celebren el centenari del seu naixement aquest any 2006 acabat d'entrenar. A una representació d'aquesta nòmina intentarem, al llarg de l'any, retre homenatge a través dels diferents cicles que programem al Centre de Cultura, i no hi ha millor manera de començar que dedicar el primer a **John Huston** amb tres de les més destacades pel·lícules: *La jungla del asfalto* (1950), *Key Largo* (1948) i *Fat City* (1972); les dues primeres compartides amb **Marc Lawrence**, desaparegut aquest any passat.

La programació del mes de gener es completa amb cinc pel·lícules de **Nicolas Philibert**, produccions molt més recents i que plantegen un duel Amèrica-Europa sense ànim bel·ligerant, ans al contrari, com una manera de comparar escoles, maneres d'entendre el cinema, en definitiva. Tants d'homenatges i referències a les persones que es moren deixen a l'autor d'aquests escrits introductoris de la revista una sensació de necrològeg oficial. Farem l'esforç de treure'n una part positiva, si més no pel que permet de recuperació d'algunes de les millors pel·lícules de la història. La mort, així ens consolam, no deixa d'ésser un fet natural i no ha d'utilitzar-se, ni tan sols en sentit metafòric, com a cap mena de viatge tràgic. De fet, el pitjor viatge del món, ha estat considerat el de la darrera expedició del capità **Scott** al Pol Sud, aquest és almenys el títol del llibre que ho narra, i que va acabar precisament amb la mort dels expedicionaris. Millor deixar-ho aquí.



Bandes de so Fins una altra, 2005

Házael González

Un any més ha passat, un any que, com sempre, ens ha deixat sorpreses bones i no tan bones, i al mateix temps un bon parell de precioses partitures inoblidables, que ja han passat a formar part de la història més recent. Començarem com sempre el repàs del 2005 per aquells que ja no són amb nosaltres, encara que enguany no hem patit tant com l'any passat; només hi ha un mort d'un cert renom, i encara així no massa gent el reconeixerà: el passat 8 de novembre ens deixava l'italià Francesco de Masi, un compositor nascut l'any 1930, que es va passar tota la seva vida laboral fent feina a produccions bastant barates i oblidades de cinema italià. Encara que també va fer feina amb el mestre Pasolini, no destacarem cap títol de la seva extensa trajectòria, perquè han estat pocs els films amb música seva que han arribat al nostre país.

Hem tingut premis de tota mena: el primer de tots, el Goya, que enguany ha anat a parar a un director que, a més, és compositor, Alejandro Amenábar (amb l'inestimable ajut de Carlos Núñez) es va quedar amb el premi per una pel·lícula també signada per ell, i que, fins i tot, es va emportar també un Oscar: parlem, és clar, de *Mar Adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), una veritable joia (i també un bon èxit de vendes com a banda sonora). L'Oscar musical va anar a mans d'un compositor bastant desconegut, qui, per cert, no ha tornat a fer cap feina destacada des d'ençà: Jan A. P. Kaczmarek ens va deixar bocabadats amb la música feta per *Descubriendo Nunca Jamás* (*Finding Neverland*, Marc Foster, 2004), aquella història que ens conta una versió edulcorada de la vida del creador de Peter Pan. I parlant de l'estatueta daurada, no ens podem oblidar de la primera cançó en castellà que aconsegueix el premi a la seva categoria, és a dir, "Al Otro Lado del Río", de Jorge Drexler, feta per *Diarios de Mo-*

tocicleta (*The Motorcycle Diaries*, Walter Salles, 2004). I als Globus d'Or, Howard Shore va repetir enguany amb *El Aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004), encara que ara mateix hagi discutit una mica amb el director que el va portar a l'Olimp, Peter Jackson, qui ha acabat contractant James Newton Howard per posar música al seu *King Kong* (Peter Jackson, 2005).

I parlant específicament dins les nostres fronteres, enguany tenim més que bones notícies: a més del fet que ens hagin visitat compositors de la talla de Philip Glass, Ennio Morricone o Michael Nyman (qui, a més, ens ha presentat un disc anomenat *The Composer's Cut Series*, en què torna a fer i refer moltes de les partitures que l'han fet famós), hem tingut ni més ni menys que un congrés. Els amics encarregats de l'esplèndida pàgina web *BSOSpirit.com*, dedicada a tot el que té a veure amb la música de cinema, varen organitzar, del 22 al 24 de juliol a Jaén, el Primer Congrés Internacional de Música de Cinema "Ciudad de Úbeda", on vàrem veure gent tan destacada com Brian Tyler, Don Davis, John Frizzell o Sean Callery, entre d'altres, i que va ser tot un èxit de crítica i públic. Enhorabona, i a veure quines sorpreses ens porteu enguany. Per la nostra part, aquí a Mallorca, procurem fer petites aportacions com l'estupenda conferència audiovisual del company Heribert Navarro sobre la música de *Star Wars* el dia 10 de maig (abans de l'estrena de *Star Wars Episodio III: La Venganza de los Sith* (*Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005), o el programa de ràdio fet en directe amb motiu de la Fira de Llibres i Tebeos Vells, conduït pel mateix Heribert i qui això escriu, i dedicat íntegrament a la música de cinema. La qüestió, com sempre, és fer coses en favor del món de la BSO.

Doncs aquí comença l'any 2006: com sempre, si el 2005 ha nascut qualche futur geni musical, nosaltres no ho sabem, així que de moment gaudirem dels que hi ha, que no són pocs. ■

*Descubriendo
Nunca Jamás.*



LE MÉPRIS

d'après le roman d'ALBERTO MORAVIA
TECHNICOLOR JACK PALANCE
MICHEL PICCOLI - GEORGIA MOLL et FRITZ LANG

De Souffle...



BRIGITTE BARDOT dans un film de JEAN-LUC GODARD
d'après le roman d'ALBERTO MORAVIA
TECHNICOLOR JACK PALANCE
MICHEL PICCOLI - GEORGIA MOLL et FRITZ LANG

JLG / Cinema, retrat d'hivern

Un quadre analític del cinema de Jean-Luc Godard

Programa

1. La demostració autoconscient del poder del cineasta

- 1 (a) Trànsit i conflicte entre els modes de narració
- 1 (b) El film com a residu del procés de producció
- 1 (c) La continuïtat de la discontinuïtat
- 1 (d) Intertextualitat i "hipertextos"
- 1 (e) Invasions de l'assaig

2. Per una manera política de fer cinema

- 2 (a) La dialèctica de materials
- 2 (b) Contra la dictadura de la imatge
- 2 (c) La superinscripció literal
- 2 (d) El flux manipulador i associatiu: cadenes d'imatges

3. La tecnologia del vídeo i la ralentització del pensament

- 3 (a) L'autor en relació amb l'espai textual i escenogràfic
- 3 (b) La segona mirada i la inscripció de la pèrdua

4. Salvar el cinema: la resistència contra imatges enemigues

- 4 (a) El desig del pla: carta d'amor al cinema
- 4 (b) La intersecció d'allò real i la seva metàfora

5. El cinematògraf, una forma que pensa

- 5 (a) El muntatge proposicional
- 5 (b) Cinema-memòria
- 5 (c) Un assaig al marge: fronteres amb l'experimentació, la ficció i el documental

6. El cinema com a focus poètic de consciència

(El seminari serà impartit en castellà)

Seminari

Director ponent
Sebastián Planas

Dates
Del 20 al 25 de febrer

Horari
Del dilluns a divendres, de 17 a 21 hores i, dissabte, de 10.30 a 13.30 hores.

Inscripció
Centre de Cultura "SA NOSTRA"
C/ de la Concepció, 12. 07012 Palma
Tel. 971 725 210

Matrícula
80 euros

Programació pel·lícules

Dia 8 de març
Dia 15 de març
Dia 22 de març
Dia 29 de març

Vivre sa vie (1962-VOSE)
Masculin féminin (1966-VOSE)
Week-end (1967-VOSE)
Éloge de l'amour (2001-VOSE)

La pel·lícula de la història Contes de Nadal i malsons

Francesc M. Rotger

És desembre, fa molt de fred i els soldats francesos, alemanys i britànics aguanten com poden a les seves trinxeres, als pocs mesos d'iniciar-se allò que és va conèixer com "la Gran Guerra" (ara l'anomenem Primera Guerra Mundial), molt abans que se'n declarés una altra, la Segona, encara més destructiva. És el vespre de Nadal. Un soldat del kàiser, tenor a la vida civil, treu el cap de les seves posicions, armat només amb un petit arbre decorat amb llums, i es posa a cantar "Nit de pau", tal vegada la cançó més emblemàtica d'aquestes dades nadalenques. L'acompanya, des del ban enemic, la música d'una gaita escocesa. És una imatge, tal vegada la més característica, de la pel·lícula de Christian Carion *Joyeux Noël*, una estrena recent entre nosaltres, parcialment inspirada, sembla, en fets reals: la confraternitat aquella nit, tot i l'enfrontament a mort d'abans i de després, entre homes de diferents països, lluny de les seves cases. El film de Carion es dedica a aquells soldats, tot i que el seu comportament, segons veim al mateix llargmetratge, el consideren els seus superiors gairebé una traïció. Un dels meus alumnes d'Història del Món Contemporani m'ha fet observar un cert paral·lelisme amb *Paths of Glory*, de Stanley Kubrick, també ambientada a les trinxeres del 1914-1918, evidentment més dura. Totes dues pel·lícules representen, de fet, sengles protestes contra la guerra, i aquestes mai són suficients.

Charles Dickens fou, per la seva banda, un dels autors que, cap a mitjan del segle XIX, va a acostar a la

gent que tenia temps per a llegir (i que sabia llegir) alguna cosa de la vergonyosa misèria en la qual vivien amplis sectors de la població, a les ciutats britàniques. D'aquí aquest *Oliver Twist*, adaptat de bell nou al cinema per Roman Polanski (creador d'un impressionant fresc històric, per cert, a *El pianista*) a partir d'una novel·la de qui fou autor de moltes altres narracions que han esdevingut clàssiques (com aquella titulada, justament, *Conte de Nadal*). La Revolució Industrial tingué Gran Bretanya com el seu primer escenari, dins un capitalisme primerenc i salvatge amb circumstàncies inhumanes per als treballadors.

Encara un altre malson: la sagnant dictadura militar que va viure Argentina els anys setanta i que serveix de referent a *Hermanas*, pel·lícula de Julia Solomonoff que ens mostra de manera prou convincent l'actitud de diferents personatges, familiars o amics entre si, respecte del cop d'Estat. Endevinam que el sensible oficial alemany de *Joyeux Noël*, que és jueu (diu alguna cosa com que "el Nadal no significa res per a mi, però mai oblidaré aquesta nit"), tal volta acabarà els seus dies, trenta anys més tard, als camps de concentració dels criminals nazis, en companyia de les víctimes que retratà Polanski. Per cert que l'intèrpret, Daniel Brühl, nascut a Barcelona, comparteix fitxa artística amb Ingrid Rubio (protagonista d'*Hermanas*) a *Salvador*, la biografia cinematogràfica de l'anarquista català Puig Antich, executat pel franquisme, realitzada per Manuel Hueriga. ■

Oliver Twist.





Viridiana.

Amb o sense el permís del postmoderns, estimats confreres de l'impossible, he de confessar —és més bé una afirmació desvergonyida, si ho voleu així— que en aquests dies de renovades cerimònies confusionàries em reafirm en l'admiració per aquells personatges que, alguns, sobretot els almoners de l'intel·lecte, consideren vells o, quan aquests volen ser més fins o delicats, els titllen d'històrics. I és així, perquè són —o jo al manco els hi consider— més sensibles, més crítics i molt més dignes que la immensa majoria de personatges de la modernitat ja sigui literària o cinematogràfica.

I confii que em perdonaran la divagació introductòria, en cas contrari... ja m'entenen, o no?

Ha vingut a col·lació, aquesta aparent impertinència imaginativa, a causa de la lectura del darrer llibre de poemes de Caballero Bonald: "Vida y literatura, ¿en qué coinciden? // Sólo lo excepcional es duradero" ¿En tenen cap dubte, vostès, d'això? Jo, no. Ni quan el vell, però sempre jove poeta —només té vuitanta anys, al cap i a la fi— diu amb gran lucidesa que "Esa fue nuestra historia, olvídale si puedes, / olvídale enseguida como si fuere un sueño, nadie / podrá inculcarnos un pasado distinto al que vivimos, / nadie corregirá ya nunca esa incredulidad". Caballero Bonald, a través de la seva obra (i en concret els seus dos llibres de memòries, *Tiempos de guerras perdidas* i *La costumbre de vivir*, relativament recents: 1995 i 2001), és una de les persones més joves i lúcides de la literatura espanyola.

Al mateix temps, i ja entram de ple en matèria pròpia del món de la cinematografia, el sentit inequívoc de la joventut se'm va presentar —d'una manera esplendorosa o rotunda— a través del nou coneixement d'un personatge que, fins i tot, em va semblar irrepetible: Juan Luis Buñuel. Buñuel viu a París, ha viatjat per tot el món i té una saviesa crítica antagònica a tot tipus de conservadorisme o, si ho voleu d'una altra manera, fortament arrelada en la ideologia —sense militància partidista— d'esquerres. Ara ha passat uns dies a Mallorca, soparem junts —acompanyats per l'inefable monsenyor independent director d'aquesta revista, Jaume Vidal— i

parlarem, durant un grapat d'hores, sobre cinema i del seu cinema, a més del seu pare creador de *Viridiana*, *Simón del desierto* o *Le charme discret de la bourgeoisie*, entre molts d'altres films que configuren, des de que va donar vida narrativa en imatges a *Un perro andaluz* o *Un chien andalou* (com vostès vulguin), la renovació i la dinamització de la cinematografia moderna.

Recordarem sobretot *Viridiana*, obra que sembla no haver existit mai —en el sentit oficial, ¿o més bé "oficialesc"?—, pel·lícula que va ocasionar tot un seguit de malentesos, d'absurditats, d'estupideses per part dels cappers del Ministerio de Información y Turismo a l'època que aquest vell malsofrit exercia la crítica cinematogràfica (1961). Era la primera pel·lícula que Buñuel dirigia a l'Estat espanyol acabada la guerra *incivil*, després d'anys d'exili i de silencis absurds i banales. *Viridiana* fou presentada, com a film representatiu del cinema espanyol, a Cannes i el general Franco —sempre vell, ja des del naixement, sempre xaruc— es va indignar fins al límit de l'esquizofrènia. Va córrer el rumor, aleshores, que el que era ministre responsable de la "malifeta" (a mi em va semblar un sainet patètic i distorsionat) va optar pel suïcidi, no ho sé, no sé si era un invent de l'ocurrència popular o si era cert, de fet l'home es va morir poc temps —no record ara si dies o setmanes— després. *Viridiana* era massa *Viridiana* per a Franco i els seus acòlits, i Luis Buñuel entrà per la porta gran de la llegenda.

Bé, Juan Luis Buñuel em va sorprendre agradablement pel seu esperit jove (com ho era, jove, també el seu pare), per la seva actitud independent i per la seva enorme capacitat crítica. Així és com, per a finalitzar aquesta nota impertinent, sempre estic molt més a prop dels vells que són en tot moment i en qualsevol circumstància joves de veritat. I em perdonin que acabi amb un versos del ja citat Caballero Bonald:

"¿Qué más puedes decirles a quienes tantas veces tantas descalificaciones han esgrimido contra los que siempre pensaron que escribir y no hacerlo son renuncias idénticas?" ■

Els al·lots del cor

ABABS

Quan estigueu llegint aquestes mateixes línies, uns quants afortunats hauran gaudit farà molt poc temps d'una de les actuacions musicals sens dubte més esperades de tot l'any, perquè els dies 27, 28 i 29 de desembre hauran cantat a l'església de Sant Francesc de Palma els nins integrants de la Coral de Saint-Marc, de Lyon, o el que és el mateix, "els al·lots del cor", com els coneixen arreu del món gràcies a la pel·lícula que els va fer famosos, *Los Chicos del Coro* (*Les Choristes*, Christophe Barratier, 2004). Un film amb poques pretensions, però tan ben plantejat i fet que va arribar a aconseguir fins i tot dues nominacions als Oscars: la primera, com a Millor Film Estranger, i la segona, i no menys important, com a Millor Cançó Original, amb un tema fet per un compositor poc conegut, però que aquesta vegada ens ha deixat a tots bocabadats: Bruno Coulais, qui, entre d'altres premis i proposicions per aquesta mateixa feina, es va endur el César francès i el Premi de Cine Europeu. Com suposo que ja tothom sap (i aquells que encara no l'hagin vista farien molt bé de recuperar-la en DVD, perquè realment és una petita joia), la pel·lícula va impulsar cap a l'Olimp els nins responsables que les harmonies musicals ens quedessin a les orelles ja per sempre; i ara, hem pogut gaudir-ne en viu i en directe.

Encara que la història d'aquesta coral comença ja fa bastant de temps, gairebé vint anys: la va fundar l'any 1986 aquell que encara avui és el seu director, Nicolas Porte. Des d'aleshores, els "al·lots del cor" han tret al mercat set discos de música de tot tipus, des de clàssics cants gregorians fins a músiques més modernes i arriscades d'altres compositors, com per exemple, aquesta mateixa banda sonora. I més enllà de polèmiques sobre si el repartiment de diners es va fer bé o no (pel que sembla, els nins varen cobrar per la seva feina com si fos qualsevol altra; i no és res injust, perquè ningú s'esperava aquest èxit de masses), el que és clar és que ara

aquesta coral infantil s'ha convertit en un fenomen que esgota entrades allà on fa concerts, i Palma no n'ha estat cap excepció (de fet, es varen esgotar en menys de vint-i-quatre hores!). ¡Enhorabona als més ràpids!

Però, de fet, no és gens estrany: aquesta banda sonora, amb els seus poc menys de quaranta minuts (per aquells que estiguin poc familiaritzats amb el món de les bandes sonores, és realment poc per un film actual, i més si pensem que es tracta d'una pel·lícula allà on la música juga un paper fonamental), és una peça molt audible, amb temes instrumentals o gairebé instrumentals en què Bruno Coulais ens porta a mons delicats i fantàstics (el tema "Pepinot", dedicat a l'al·lot que tindrà tanta importància dins la història, els inquietants compassos d'"Action Reaction", o fins i tot els temes que ens fan venir ni més ni menys que a Danny Elfman a la memòria per l'ús dels instruments i les veus dels nins, "L'Arrivée Ecole" i "Seuls", per no parlar de la meravellosa "Morhange", que inclou veus originals del film), però, sobretot, amb les cançons corals que l'han fet realment famosa: la proposada per als Oscars "Vois Sur ton Chemin", "Carresse sur l'Océan", la més animada i infantil "Compère Guilleri", la nocturna "La Nuit", la imprescindible "Les Avions en Papier", o el prodigi en què les veus són l'únic protagonista "In Memorium a Capella". I no ens podem queixar: ens tanca l'edició del disc el tema anomenat "Nous Sommes de Fond de l'Etang", un tema coral compost pel director mateix del film (qui a més és també lletrista de qualche cançó, com per exemple la proposada per a l'estatueta daurada) que inclou el moment de la pel·lícula allà on els al·lots mostren al seu professor les habilitats com a cantants.

"Els al·lots del cor", una petita coral que ha arribat molt lluny per mèrits propis; els desitgem el millor mentre gaudim de les seves veus especials. ■





La faula de la Bella i la Bestia és tan antiga que les seves arrels arranquen, diuen, de la mitologia clàssica grega. Sigui com sigui, és tema recurrent en el Cinema i sota diverses formes. Per exemple, el poeta surrealista Jean Cocteau el va tractar directament en una fascinant pel·lícula realitzada en plena postguerra europea, l'any 1946, amb el "bell" Jean Marais, el seu actor favorit, fent el paper del monstre, i amb Josette Day, el de la dama presonera en el misteriós castell. Hi ha també una versió italiana de 1977, deguda a un desconegut Luigi Russo, altra del txec Juraj Herz, (*Panna a Nevtor*, 1978), mai arribada aquí i en la qual la Bèstia és un híbrid entre au i home, i després, la feble versió en dibuixos animats i a més, cantada, produïda per la inefable factoria Disney, l'any 1991.

Les variants del mite

Segons sembla, el vell mite adquirí forma de conte escrit cap el segle XVI quan un italià, allà per l'any 1550, l'ambientà en la seva època, li va afegir un inquietant castell, un pare amb tres belles filles i un encanteri, el de la Bestia que resultaria finalment un

fulgorant príncep. A notar que el tema de tres filles, dues d'elles molt dolentes i envejoses de la tercera que és la protagonista de la història, serà reprès més tard per a la construcció d'altre conte, el de la Ventafocs.

D'altra banda, junt amb els films que han comptat el mite a partir d'aquesta versió literària del segle XVI, no del tot infantil amb permís de la fàbrica de Disney, també el Cinema ha ofert altres variants, bastant més interessants pel que fa a la recreació de la dicotomia antagonica Bellesa-Lletjor.

Sense anar més lluny, el mite és recreat en les successives versions cinematogràfiques que s'han fet, des de 1923, de la novel·la de Víctor Hugo, escrita l'any 1831, en ple Romanticisme, i que el situa a l'Edat Mitjana, en concret, a la catedral de Nôtre Dame de París, i en la variant d'un geperut monstruós enamorat de la gitana Maragda. Va impactar i va tenir gran èxit la versió de William Dieterte (1939) gràcies a la sòlida interpretació de Charles Laughton en el paper del monstre. Menys interès va tenir el mediocre "remake" que firmà Jean Delannoy l'any 1956, tot i presentar una atractiva Gina Lollobrigida interpretant a "la bella", i

un memorable Anthony Quinn en el paper del geperut. Ni que dir que aquesta variant en ambient gòtic, ha produït també un musical *made in Broadway*, i diversos telefilms, el darrer, de 1997, de Peter Medak.

En tots els casos, siguin les versions basades en el conte, siguin les basades en la novel·la romàntica, la Bella es presenta sempre com l'objecte de la passió, més o manco continguda, d'un monstre humà que a més, i mercè a l'amor que sent per la jove, veu estimulats els seus sentiments sensibles, tendres i bondadosos, accentuant així el patetisme de la tragèdia. La diferència està en que mentre en el conte els monstre recupera finalment una bellesa perduda per mor de l'encanteri, la novel·la de Víctor Hugo i les successives versions cinematogràfiques són fidels al desenllaç original amb la mort del monstre, víctima de l'amor i l'atracció cap a la seva antítesi, la Bellesa.

L'èxit de la primera versió en el cine

Però d'allò que es tracta és de comentar aquí la variant més original que del mite ha donat el Cinema, gràcies a Hollywood i en concret a dos cineastes, Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack que l'any 1933 saberen inventar una nova interpretació, ben interessant i insòlita, que si mantenia la Bellesa en tot el seu atractiu sexual, reconvertia el monstre o la Bestia en "l'octava meravella del món", és a dir, en un descomunal goril·la al que anomenaren King Kong, d'impossible relació amorosa, al menys física, amb la bella de torn però que perdudament s'enamorava d'ella. El mite el basaren, segons s'anuncia en el títols de crèdit inicials, en un suposat proverbi àrab que avança el tràgic final en indicar, molt poèticament, que "*la Bestia va contemplar el rostre de la Bella (...) i d'ençà aquell dia va ser com si hagués mort*".

Amb aquesta proposta els dos arriscats cineastes aconseguiren un inesperat èxit de públic, salvaren de

la fallida econòmica a la productora RKO, feren avançar la tècnica dels efectes especials a fites fins aleshores mai aconseguides, prestigiaren encara més el gènere d'aventures, tan genuïnament cinematogràfic i tan estimat pels grans públics i, sobretot, renovaren el vell mite amb la nova aportació de sorprenent atractiu en la seva contradicció essencial.

Més versions

Per a seguir la cronologia, el mite en la variant goril·la, tardà poc més de 40 anys en ser redescobert pel mateix Hollywood, en un *remake* signat per John Guillermin, l'any 1977 que ignorant algunes parts del relat original, volia centrar-se, en especial, en la relació Bella-Bestia, tractant de seguir les passes de l'erotisme latent en la primera versió, cosa que va servir per a llançar a la fama a una Jessica Lange fins aleshores acuriu tot just coneguda.

Ara, aquest mite ampliat en grandària fins gairebé ultrapassar la gran pantalla, que ja és dir, ens arriba de nou de la mà d'un dels directors de moda i en el cim de la fama, Peter Jackson's, l'autor de la celebrada trilogia del *Senyor dels Anells*, un gegantí monument erigit al no-res, però autor també de la intrigant pel·lícula "*Criatures Celestials*", rodada de manera molt capaç i assenyada en el seu país d'origen, Nova Zelanda, a partir d'una tràgica història real.

El món de la realitat virtual

Sembla que en compliment d'un desig que va tenir a la infància, Jackson's s'ha llançat a desenterrar un cop més el vetust mite en aquesta variant d'un primat d'inimaginable alçada. Però, a la vista del resultat, resta clar que Jackson's no és Merian C. Cooper, ni tampoc el seu company Ernest B. Schoedsack, sinó que és "només" un gran virtuós de la infografia i dels avanços dels softwares aplicats a la pantalla, perquè el King Kong segle XXI, malgrat el seu astorant realisme, no aconsegueix superar ni fer oblidar al seu avi, aquella ingènua i entenedidora maqueta de la primera versió i en canvi, pel que fa a l'ús reiterat i incansable de la realitat virtual, recorda massa la passió pels efectes especials tan astutament desenvolupada en la citada trilogia del *Senyor dels Anells*.

I això és així, o al menys així pot ser interpretat, perquè Jackson's, sembla haver perdut definitivament la capacitat per a transmetre alguna cosa més que no sigui espectacularitat aixafadora, acció trepidant, violència a borbolls i ambients onírics de malsons, gran part de lo qual cal atribuir-lo, precisament, a l'ús de les fantàstiques possibilitats que permeten avui els avanços tecnològics dels programes informàtics, que són emprats en tota ocasió possible pel Cinema de consum.

Manipulant les referències històriques

D'entrada es pot apuntar que Peter Jackson's a l'hora de contar-nos el tercer King Kong demostra que



algunes coses no acaben de funcionar-li en la particular manera que té d'il·lustrar l'ambientació d'època. A diferència de la versió de Guillermin que situava el relat en el l'actualitat de 1977, Jackson's té l'encert de retornar al passat, a l'època del primer, el genuí, als anys 30 del passat segle, els anys de la Gran depressió econòmica patida pels EE.UU., amb el crak de la Borsa de 1929. Però, per a centrar aquesta ubicació temporal, no té altra idea que la de mostrar amb gruixudes pinzellades i a ritme d'una agradable música de jazz, les terribles conseqüències socials que va provocar aquella desfeta financera, aquella brutal crisi del capitalisme més avançat. I és així com la legió d'aturats fent cua per obtenir un plat de sopa o els grups de vianants famèlics passen a ser simples elements d'un paisatge urbà d'allò més atractiu, alegre i despreocupat.

El mateix cal dir de la visió caricaturesca que ens ofereix del *Federal Theatre Project*, una secció que va ser del *Federal Art Project* creat per l'Administració del president Franklin D. Roosevelt, dins dels programes de la *New Deal*, que en aquella època i en els atziacs dies d'atur laboral va donar treball a molts d'artistes. I per a rematar les referències històriques d'aquest signe que li serveixen com a pròleg de la història d'aventures, ens presenta al que resultarà un cínic director de cinema, el personatge de *Carl Denhan* del primer film, (interpretat aquí per l'actor còmic Jack Black), amb figura i posat que sospitosament recorda al jove Orson Welles, una arbitraria al·lusió ben immerescuda.

Referències més o manco superficials o caricaturesques que podrien ser perdonades si la resta de quasi tres hores de duració ens oferís alguna cosa més que la citada espectacularitat astorant. Jackson's és evident que amb el seu King Kong s'ha proposat emular

i superar tots aquells films que usen dels nous efectes especials basats en la imatge virtual, en especial la saga dels Park Juràsic, i els films d'aventures del tipus d'Indiana Jones, posant en pràctica el "més gran i més difícil encara" per a deixar-los enrere i a llarga distància. La resta és simple acompanyament.

Un extens i variat bestiar

Si atenem a l'argument, la nova versió de King Kong segueix amb fidelitat escrupolosa allò que és essencial del relat de la primera entrega. Gairebé mateixos personatges amb els mateixos noms i característiques, (afegint-t'hi, emperò, un nou tripulant a l'expedició del vaixell "*Venture*", el d'un guionista que està destinat a convertir-se en l'enamorat de la Bella, paper que interpreta el sòlid actor Adrian Brody). També són idèntiques les situacions que viuen, tot ampliant, com és d'esperar, les dosis d'atractiu visual i multiplicant els perills de l'aventura. Després està que a diferència del tractament donat per les dues primeres versions als nadius de l'illa *Skull* on habita el King Kong a descobrir, aquí s'usa i s'abusa del tòpic per a convertir-los en poc menys que un tribu de degenerats miserables, mal alimentats i amb fortes tendències assassines que inevitablement duran a terme, la qual cosa permet a Jackson's introduir-nos en una atmosfera de mal somni que anirà incrementant-se a mida que "els blancs" s'endinsin en la misteriosa selva i siguin víctimes mortals de les més terribles criatures sorgides sembla que d'un Avern de Dante.

Jackson's desplega una inesgotable imaginació fent aparèixer un extens bestiar format tant per dinosaurs de tota espècie i casta, com de centípedes d'allò més desagradable, conduint-nos a ritme trepidant





a un univers de violència animal i emocions mil on la realitat virtual desplega tota les seves increïbles capacitats. Destaca en aquest sentit una llarga seqüència en la qual una fuga esbojarrada de dinosaurs de ve't a saber quina família, fa miques la semblant seqüència del film *Park Juràsic*.

El puritanisme del nou Kong

Però allà on Jackson's es debilita a marxes forçades és en la relació que s'estableix entre la Bestia i la Bella, (dita *Ann Darrow* en els tres films de la saga), a partir del seu rapt i conseqüent segrest, malgrat que la reproducció del monstre (a càrrec d'Andy Serkis, la creatura *Golum* en *El senyor dels Anells*) res tingui a veure amb maquetes i sigui en canvi d'una increïble fidelitat al gest i posat de l'espècie dels primats anomenats goril·les,

En efecte, si en la primera versió els permanents crits de pànic de l'actriu Fay Wray no impedièen el creixent enamorament del pobre King Kong, interessat en descobrir els seus encants mitjançant l'acte de llevar-li les peces de roba una a una, en allò que constitueix un dels moments més brillants del film, i si en la segona versió l'amor del gegantí monstre venia estimulat pels insults i cops que li dedicava Jessica Lange moments abans de que King Kong li descobrís un pit, (avançant un poc més en la gosadia de la memorable escena del *strip-tease* forçat de la primera versió), en aquesta ter-

cera entrega, s'opta sorprenentment per un puritanisme pansit que elimina tota possible referència eròtica de l'excel·lent actriu Naomi Watts, per aparent que sigui, substituïda per un ample ventall de bramuls i grunys d'allò més sonors i espectaculars a càrrec de la Bestia, o per alguna escena de simple contemplació bucòlica del paisatge selvàtic. I és que res s'insinua, res hi ha, res expressa la fascinació ni la curiositat sexual que ha de sentir el monstre envers una bellesa que aquí sembla aparèixer als seus ulls, (no als de l'espectador), com asexual.

La segona versió del film, la de John Guillermin, feia que King Kong s'encaminés cap a la mort escalant el que aleshores era el nou símbol de la puixança econòmica dels EE.UU. en general i de Nova York en particular, és a dir, les que han resultat atziagues "Torres Bessones" o *World Trade Center*, de tràgic final terrorista l'Onze de setembre del 2001. És aquesta una circumstància que avui atorga a aquell film un marginal valor afegit, tot i que sigui el de simple curiositat. Tem, en canvi, que aquesta tercera versió, quan passi tot just un any, ni tan sols mantingui intacte el seu valor actual de brillant exercici i de mostra del gran espectacle visual que és possible muntar avui a la gran pantalla, amb la novíssima tècnica avançada de l'ordinador al servei de la imatge. ■

Realitzadors a les Illes Balears: una nova plataforma. Darrera edició del Festival Fonart

Cèlia París

El mes de desembre es va celebrar a Palma la cinquena i darrera edició del Festival de Curtmetratges de les Illes Balears-Fonart. No es tracta tant d'una desaparició com d'una reestructuració dins el panorama de certàmens cinematogràfics illenc: el març de 2006, les Illes Balears comptaran amb un nou festival de cinema, producte de la fusió entre el festival que fins ara organitzava Fonart i l'MFA Europe Film Festival, lligat a la Mallorca Film Academy, oberta a Palma l'any 2004.

Segons explica Ana Espina, directora del Festival de Curtmetratges Illes Balears-Fonart i representant de Fona Artists (empresa de gestió cultural dedicada a la promoció de concerts), ja fa temps que els dos equips estan treballant junts: "vàrem pensar, per què competir, en lloc d'unir forces per aconseguir un festival de més pes i amb més projecció internacional?". El nou festival — MFA International Film Festival Illes Balears— ja ha rebut més de 200 cintes procedents de diversos països. La iniciativa, de fet, va sorgir durant les negociacions amb la Direcció General de Cultura del Govern sobre el recolzament econòmic al festival; Fonart presentà la proposta i els responsables d'MFA varen acceptar-la. "Cada any vas creixent, tens més idees, el festival de curtmetratges havia crescut i evolucionat, però ens calia més finançament".

El festival de l'MFA, dirigit pel realitzador irlandès Philip Rogan, aporta els espònsors de l'acadèmia i la part de projecció internacional, els contractes signats amb altres festivals de cinema arreu d'Europa, mentre Fonart afegeix seccions com la de Videoclips i Pantalla Balear, que ja tenien i es mantindran, i aporta contactes amb festivals nacionals com Curtficcions, que es

fa a Barcelona, i també a Madrid. "De fet, el festival de Fonart sorgí a partir d'una mostra de Curtficcions a Mallorca, i ens vàrem animar a fer aquí el festival". Per a Espina, una de les coses que han insistit en mantenir és l'apartat dedicat a realitzadors balears: "és important que puguin tenir un poc més de protagonisme, ja que es troben en desavantatge de mitjans respecte dels procedents de les grans ciutats". També continuaran les activitats paral·leles, com tallers de cinema i concerts, que eren presents en ambdós certàmens. La idea és mantenir i augmentar les relacions amb altres festivals, i amb centres culturals de diverses ciutats. "Tenim un acord signat amb l'ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) per tal que les cintes guanyadores puguin tenir, a part del premi en metàl·lic, una difusió en altres festivals i en centres culturals d'Espanya a l'estranger. Ja que no hi ha una promoció comercial, almenys oferir-los aquesta plataforma de difusió". Una de les coses que més promoció dóna a un curt és un bon currículum de premis i seleccions per festivals, apunta.

L'altra aportació que ve del Fonart al nou festival és mantenir que els premis no siguin només en metàl·lic (fins ara, 6.000 euros el premi del Jurat i 1.000 el del públic), sinó també fomentar l'opció de continuar la formació cinematogràfica amb una beca a la prestigiosa Escola de Cinema i Televisió de San Antonio de los Baños, a Cuba, fundada per Gabriel García Márquez.

Darrera edició del Fonart

El Festival de Curtmetratges de les Illes Balears -Fonart s'acomiadà el passat desembre, en la seva cin-

Niño Vudú.



*Mis amigos
bailan en días
de chándal.*



quena edició, al Teatre Xesc Forteza de Palma, on es projectaren durant dos dies divuit cintes a la secció Videoclips i sis a Pantalla Balear, amb l'actuació del grup Sterlin com a única activitat paral·lela, "una versió reduïda del festival respecte de les anteriors, en part, per no minvar el pressupost del nou festival".

En l'apartat Curtmetratges, el jurat — Andreu Manresa, periodista i corresponsal d'*El País* a les Illes Balears; Josep Truyol, exhibidor cinematogràfic, i J.A. Mendiola, periodista i crític de cinema — atorgà per unanimitat el guardó — el "foner" — i 3.000 euros, o la

possibilitat d'una beca a l'ECTV de San Antonio de los Baños a Cuba, a Quel Prohens, director de *Sense títol*. El premi del públic — el "foner" i 1.000 euros — va ser per *Niño Vudú*, de Toni Bestard (guardonat el 2002 per *El viaje* en aquest mateix festival, i en uns quaranta-dos més).

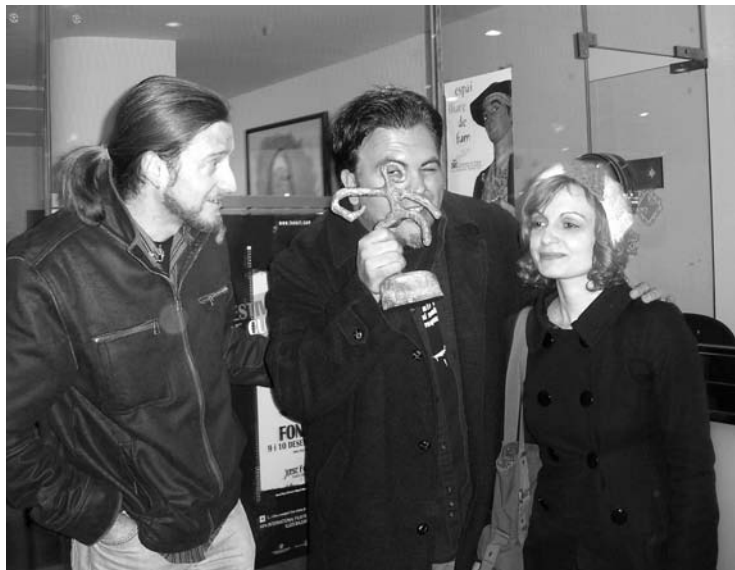
El jurat de Videoclips — Robert Grima, de la productora Iguapop; Philip Rogan, realitzador i director del festival de l'MFA; Maria Román, de MTV- Espanya, i Yuriria Montero, productora mexicana, actualment a la productora El Deseo — atorgà el premi a Mauro Entrialgo, per *Mis amigos bailan en días de chándal*, amb música d'Esteban Light. El públic premià *Arroz Pegao* de César Díaz i música d'El Combo Linga.

L'afluència del públic va ser bastant bona, val a dir que més nombrosa el segon dia, el de curtmetratges Pantalla Balear. En l'apartat de Videoclips es van passar, amb algunes dificultats tècniques, projeccions procedents de l'àmbit nacional, amb diversitat d'estils visuals i musicals — pop-rock, punk, hip-hop, sons mestissos amb tocs de flamenc, reggae, funk, electrònica, ... i visuals. En opinió de Philip Rogan, "al videoclip el que es premia és la realització, el muntatge, i una bona simbiosi entre música i imatges. Pens que és un gènere en què hi pots posar de tot, tot tipus d'imatges, més que a un curt per exemple, i a un preu sovint més barat".

No mancaren els videoclips balears, *To Russia in white*, dels mallorquins Vacabou, dirigida per Fulgencio Coll, curiosa per atípica en la imatge escollida, un llarg pla-sequència que recorre una costa verge vista des de la mar, sempre des de la mateixa distància; o *They love you*, d'Alicia Vicens i música d'Sterlin, cinta de factura impecable i clàssica: la filmació d'una actuació en un teatre, en blanc i negre, amb la càmera evolucionant essencialment entorn de la vocalista, amb música i imatge ben lligades, fins a la imatge final alentida de la noia fonent-se en negre coincidint amb el darrer acord de guitarra.

Alguns videoclips se centraven en el recurs tòpic de mostrar la banda tocant, sense gaire més al·licients que els estètics, distorsions i contrastos cromàtics de llum o jocs amb el retocat de la fotografia, però la majoria tenien pretensió narrativa i s'apropaven al curtmetratge, en especial el d'animació, amb una marcada afició a centrar-se en l'experimentació amb objectes quotidians i domèstics. D'altres, en forma de petita narració en què hi intervenien els músics, cantant i tocant, o no (curiosos *Extraterrestres*, d'A. Lara i G. Franquet, amb tocs surrealistes i efectes especials casolans, recordant i recreant el cinema mut). També, cintes amb pretensions de denúncia social (*Pudo ser*, de Pablo Aragüés), de la violència de gènere, en un curt en què es confon contundència amb simplisme, i d'altres que senzillament tenien l'aire d'un divertiment fílmic entre amics, com el premiat pel jurat, *Mis amigos bailan en días de chándal*, del conegut dibuixant (*El Víbora*, *El Jueves*...) Mauro Entrialgo, ara artista multimèdia. Un col·latge desenfadat no especialment rellevant, d'aire casolà, filmat en vídeo, en què es veien diferents persones ballant en diferents llocs la mateixa cançó d'Esteban Light, amb abundància d'i-

Philip Rogan,
Toni Bestard i
Ana Espina.



matges de festa, reiteratives. Segons Entrialgo, ha volgut fer "una mescla de vídeo domèstic i documental costumista", aquest en concret seria la cinquena entrega d'una sèrie, "Trocitos de mi vida", que es pot veure sencera per internet.

El videoclip guardonat pel públic, *Arroz pegao*, molt atractiu visualment, una petita i rítmica historieta ben acoblada a la música mestissa d'El Combo Linga, de denúncia social en la línia de Manu Chao, mostrava una colorista animació en plastilina mesclada amb imatges dels músics, grafits i dibuixos. Ja ha rebut premis en altres festivals, com el de Sagunt.

La part més sucosa però, per als amants del cinema, va ser potser la de Curtmetratges, tot i que el curt guardonat pel jurat, *Sense Títol*, de Quel Prohens, s'aproprava a l'estètica del videoclip. Rodada en blanc i negre, en format DVD, intimista i experimental, accelerada, fa honor al gènere i va ser la més breu, a penes supera els 5 minuts, sense diàlegs. Només uns sons distorsionats, com si el protagonista, aïllat al seu món, es trobàs en un estat mental alterat o lisèrgic, i la frase final, colpidora per literal, que li llegim als llavis, ofegada per un metro trepidant. El so passa de la distorsió d'un interior a l'agressió dels sons urbans augmentats a primer pla, ensordidors.

La cinta preferida del públic — visualment, narrativament i tècnicament la millor de les sis a concurs — va ser *Niño Vudú*, de Toni Bestard (Bunyola, 1973). Rodada en 35 mm, alterna la història d'iniciació d'un adolescent, Pablo, d'estiu a la platja (les localitzacions estan fetes a la zona costanera de ses Salines, Mallorca, principalment) en color, amb imatges en blanc i negre dels anys seixanta que ens parlen de la trajectòria vital i musical de Jimi Hendrix, qui tocà el juliol de 1968 a la Sargent Peppers de Palma. Introspectiva, onírica, mescla de documental i ficció, atrapa l'espectador i el deixa anar amb un final ambigu. La presència de la mar (curiosament freqüent en la majoria de les cintes seleccionades) hi juga un paper molt significatiu, ritual, o evocant alhora la llibertat i els límits que cal passar per guanyar-la. Bestard va passar quatre anys recopilant el material d'arxiu, les magnífiques fotos que configuren el context musical i social dels anys seixanta (Luther King, Woodstock, Janis Joplin, etc., a més de les de Hendrix) als Estats Units. *Niño Vudú* ha rebut ja nombrosos guardons a certàmens de Balears i de la Península, ha estat seleccionada en festivals de Canadà, Nova York, Alemanya i Colòmbia, entre d'altres, i és ja el seu quart curtmetratge. A més de la tasca de realitzador, treballa puntualment en publicitat, i fa classes de cinema. Amb els diners del premi, farà un altre curt, "una cosa més senzilla, de només 10 minuts" i prepara un llargmetratge, "una comèdia romàntica amb un toc canalla, m'agrada canviar de gènere".

El productor del seu curt va ser el seu amic de la TAI (escola de cine de Madrid, on Bestard va estudiar i treballar uns anys), Arturo Ruiz, director d'un altre dels curts d'aquest festival, *Siete*, un *thriller* protagonitzat per nins, rodat també en 35 mm, en color, i el que més s'adapta al ritme narratiu convencional, amb



Sense títol.

un sorprenent final. També és curiós destacar com la intriga, el *thriller*, va ser el denominador comú de la majoria dels curts seleccionats, relacionada en tots ells amb nens i la figura sospitosa d'homes solitaris: el pare de *Siete*, el protagonista de *Socorrista* (encerrat el joc amb la veu a l'escena de la nena i el socorrista, quan l'adult li parla, i sentim primer la percepció de por infantil en la distorsió de la veu de l'home, com de monstre), o el solitari protagonista d'*Ofuscado*. El mateix passà amb la presència de la mar: a *Niño Vudú*, com a element d'iniciació i de llibertat; a *L'Amfitrió* de Miquel Vives, envoltant un dia en la vida d'un grup d'amics de Pollença (el passeig en barca, entranyable amb la cançó popular del mariner, té el to melancònic d'un record, que és el que resulta ser a la fi, en un conte dins un conte); a *El socorrista* de Gabriel Fornés (rodada a Cuba, precisament amb una de les beques d'aquest festival), contrastant amb l'aigua quieta de la piscina, la mar esdevé, potser, l'element purificador d'un crim, o el camí d'un fugitiu... fins i tot a *Ofuscado*, de Raúl López, intriga urbana que juga a estones a evocar l'ombra d'un modern vampir de Düsseldorf, en què tot és enganyós, i només hi ha, sembla, records d'una infantesa, part d'ella a una platja..., aquesta curt parteix d'una bona idea que es ressenteix un pèl de la filmació en Betacam.

El curt balear sembla en forma, ho veurem en el proper festival. ■

Arroz Pegao.



Entrevista a Juan Luis Buñuel

Júlia S. Pons

Juan Luis Buñuel, el més gran dels fills de Luis Buñuel i Jeanne Rucar, nasqué a París el 9 de novembre del 1934, pocs anys abans que la família hagués de marxar, primer als Estats Units a finals del 1938, on nasqué el seu germà Rafael, i després cap a Mèxic, el 1946. No tornaria a Europa fins als 21 anys, en un viatge a França per conèixer la seva família, sense intenció de quedar-s'hi — “no m’interessava el cine, jo estudiava per ser professor de literatura anglesa”—, però per una sèrie d’esdeveniments més o menys fruit de l’atzar, va escollir viure a París i s’introduí en en el món del cinema, en el qual ha treballat fins ara com a realitzador i guionista de pel·lícules i documentals —a més d’assistent de direcció, productor i actor ocasional— en multitud de països, alternant aquesta activitat amb la d’escultor i pintor. Ens ho explica en una entrevista a Palma, on ha vingut per presentar en el Centre de Cultura de Sa Nostra el film *Subida al cielo* de Luis Buñuel, rodada durant l’etapa mexicana.

J.P.- Diu que el seu pare no el va influir gens, que vostè anava per professor de literatura anglesa. Com es va introduir en el món del cinema?

J.L.B.- Jo estudiava literatura anglesa als Estats Units, hi portava ja quatre anys, i vaig tornar a casa, a Mèxic, a l’estiu, esperant continuar després amb un doctorat per fer de professor. Un dia, un productor em demanà si parlava bé l’anglès i li vaig dir que sí —anglès, francès, espanyol, sóc trilingüe—, i ell, “doncs aquí hi ha un director americà que necessita un assistent, per entendre’s amb l’equip mexicà”. Vaig dir-li que jo no sabia res de cinema, ni m’interessava (a casa de Luis Buñuel no es parlava de

cinema, han explicat més d’una vegada els seus fills, com a anècdota curiosa) però ell va insistir, “tu parles amb el director, fas d’intèrpret, així et pots guanyar uns diners”. Això em va semblar interessant, no tenia res a fer aquell estiu. El “director americà” era Orson Welles, estava rodant el seu *Don Quijote* (1955) a Mèxic, i jo, amb 21 anys, només sabia d’ell que havia emès per ràdio *La Guerra dels Mons*! Llàstima, hauria pogut parlar més amb ell i demanar-li per les seves pel·lícules..., però ell sol ja era molt xerrador i simpàtic. En acabar això, mon pare em va dir, et pago un viatge perquè coneguis la família de França —haviem partit amb la Guerra Civil—, així coneixeria la família de la meva mare, francesa, i la de mon pare. D’aquesta manera vaig venir aquí, a Europa. Un cop a París, un amic em posà en contacte amb un director francès, André Michel, que necessitava un assistent per anar a rodar una pel·lícula a Cambotja, a Angkor Vat, on hi ha uns temples magnífics a la jungla, em va dir, “no et podrem donar un cotxe, et donarem un elefant”. Imagina’t, amb 22 anys, anar per la jungla, tres mesos, amb elefant, m’ho vaig passar de meravella... ¡Pobra Cambotja, el que va passar després!, però aleshores per, a mi, va ser una aventura fantàstica. I en tornar a França, vaig conèixer gent de la *Nouvelle Vague*, Louis Malle, Claude Chabrol... (Juan Luis treballà com a assistent de director amb Louis Malle almenys a dos films, *Viva María* (1965) i *Le Voleur* (1967); i amb el seu pare, Luis Buñuel, a *La joven* (1960)— film, per cert, que tracta el tema de la pederàstia a la gran pantalla abans que ho fes la famosa *Lolita* de Kubrick— *Viridiana* (1961), *Diari d’una cambrera* (1967) i



Ese oscuro objeto de deseo (1977), entre d'altres). Amb Claude Chabrol treballarien anys més tard a la televisió francesa). Cada pel·lícula era una cosa nova, una aventura diferent, i passaren dotze anys i ja no era cosa de tornar a la universitat, ja coneixia la tècnica, el món del cinema. Em vaig quedar a Europa.

—I va decidir posar-se rere la càmera.

—Sí, em vaig llançar a fer la meua primera pel·lícula, un documental, *Calanda* (1966), sobre aquest poble de Terol, ¿per què Calanda? (aquí podríem esperar una resposta sentimental, ja que és el poble de son pare, però no, o pot ser empra el seu personal humor), doncs, perquè era barat (riu), la vaig filmar en 24 hores, amb un operador i l'equip de so; era fantàstic, els tambrors tot el dia. Després vaig fer tres llargmetratges.

—Del primer, *Au rendez-vous de la mort joyeuse* (Cita amb la mort alegre, de 1973), de gènere fantàstic, com els dos següents, diuen que és un precedent de *Poltergeist*, què li sembla?

—Hm... sap d'on ve, la paraula *poltergeist*? És alemanya, "fantasma que fa enrenou" (quan dic "esperit que...", em corregeix, "no, no són esperits!", tot i que *Geist* sí que es tradueix també així, i fantasma té un altre mot, m'adono aviat que els termes amb connotacions religioses sembla que no li agradin gaire), un fantasma que normalment es relaciona amb una noia que s'està fent dona, la base és la història d'amor entre una casa i una noia, cada vegada que molesten la noia la casa "reacciona", és un tema vell, hi ha moltes pel·lícules, abans i després, sobre el *poltergeist*!

—La segona, *La femme aux bottes rouges* (aquí s'estrenà com *La mujer de las botas rojas*, 1974), amb Fernando Rey i Catherine Deneuve, toca també el fantàstic, com la tercera. Sembla que s'hi sent còmode, en aquest gènere.

I, entre d'altres personatges, hi surt un pintor..., (tant ell com el seu germà Rafael es dediquen al món de l'escultura i la pintura. Rafael viu a Nova York, ciutat on visqué per primera vegada als quatre anys, en un apartament que els deixà Calder i no s'ha interessat per les històries en clau de cinema, però sí de teatre, és dramaturg).

—Totalment, m'atreu el fantàstic, i sí, hi surt un pintor, i un escultor..., Fernando Rey encarna un home que odia la creació, la gent creativa, fa tot el que pot per impedir que treguin el seu potencial, a l'escultor l'alcoholitza fins que ja no pot treballar. Es troba Françoise (Catherine Deneuve), escriptora, i fa tot el possible per impedir que escrigui, és una batalla entre escriptors...

—Amb Liv Ullmann i Michel Piccoli roda *Leonor* (1975), que alguns diuen que té influència dels relats d'E. A. Poe. Potser el gust pel fantàstic li ve de la literatura, del gòtic, vostè que volia ser professor de literatura anglesa? Un dels seus films dels anys vuitanta, *El jugador d'escacs* (1981) és una adaptació del relat homònim d'E. A. Poe.

—M'agrada la literatura universal..., era dolent per les ciències, però sabia llegir, així que, cap a la literatura! (somriu): Poe, Dickens, Lewis... *Leonor* està inspirada en la primera novel·la gòtica alemanya, en Tieck..., és la història d'un home enfonsat per la mort de la seva dona, i ella torna feta vampiressa, i ho des-

trossa tot, el seu home..., està rodada a Aranjuez, i també prop de Jaca.

—En aquesta pel·lícula treballa amb Ullmann i Piccoli; a l'anterior, amb Catherine Deneuve i Fernando Rey, els actors del seu pare; són les circumstàncies, o potser hi ha una mena d'homenatge, en aquesta elecció?

—Jo havia fet durant dotze anys d'assistent de direcció amb el meu pare, i és clar, coneixia els seus actors..., va ser per motius econòmics. El món del cine és difícil, si vols fer una pel·lícula necessites actors coneguts perquè et donin diners, jo tenia un projecte; vaig parlar amb Catherine, Fernando, amb Piccoli; Liv Ullmann era amiga de Jean-Claude Carrière...bé, a *Au rendez-vous...* també surt Gerard Depardieu, que no era conegut, havia fet només petits papers, en aquest cas vaig tenir sort de poder triar algú que no fos famós, però vam parlar i em va semblar bo..., és més fàcil per al director que els actors siguin professionals (un particular concepte del cinema i els actors, molt pragmàtic; Juan Luis Buñuel demostra, al llarg de l'entrevista, una visió amb un punt de pessimisme, desencís, realisme potser, respecte del cinema com a mitjà de vida).

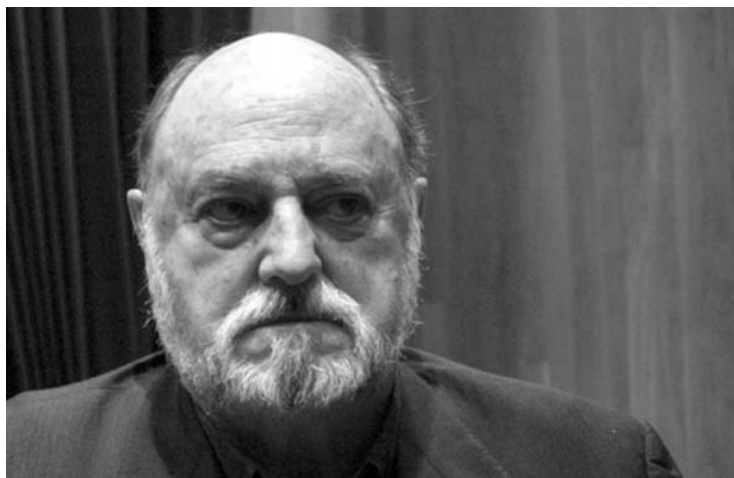
—Després es dedicà a treballar a la televisió, on ha rodat més d'una quinzena de films: ficció, documentals, sèries... Què li ha aportat, aquest mitjà?

—Les meves primeres pel·lícules no van ser èxits comercials. Em van oferir treballar per la televisió, i vaig acceptar perquè és un mitjà que m'ha aportat una llibertat total per filmar la majoria de pel·lícules que he fet (ha filmat a França, Argentina, Mèxic, els Estats Units, Espanya, Cambotja ...), com *La rebelión de los colgados*, sobre la revolució mexicana, que no hauria pogut fer al cinema, hauria resultat massa cara! La vaig filmar a Mèxic, en 35 mm, tres pel·lícules d'hora i mitja, basades en tres llibres de B. Traven (escriptor dels Estats Units nacionalitzat mexicà), un escriptor molt misteriós, que no volia veure ningú. John Huston va adaptar la seva novel·la *El tesoro de Sierra Madre* (1947).

—La seva filmografia s'ha desenvolupat majoritàriament a la televisió, en coproduccions. Ha fet des d'adaptacions de Poe — *El jugador d'escacs de Maelzel*, dins la sèrie francesa *Histoires extraordinaires* (1981), fins a l'esmentada *La rebelión de los colgados* (1986), passant per documentals com *Guanajuato, una leyenda* (1990), o una sèrie amb Chabrol sobre el cèlebre personatge de Fantomas... Un mitjà on encara treballa puntualment. Ara tenc entès que té preparades dues pel·lícules per al cinema.

—Sí, una tracta de la hispanització dels Estats Units, és una ficció sobre com Nord-amèrica es fa un país de parla hispana. Penso que això pot passar d'aquí a cent anys, qui sap! Actualment ja tenen un 20% de població llatina, i llocs com Florida, Texas, Califòrnia amb una població hispana important. Nova York, ja és una ciutat portorriquenya! I amb 250.000 habitants mexicans.

L'altra (la qualifica d'història *chistosa*", un terme mexicà que podríem traduir com graciosa o divertida, més o menys), explica, està basada en un personatge real, un capellà francès en desacord amb la jerarquia de l'Església catòlica...; està ambientada entorn del 1905, any significatiu, en què França es convertí en un estat laic, ara fa cent anys; d'aquí també la idea de



contar la història d'aquest capellà, que viatjà a Mèxic, conegué Zapata, va tornar a França... Una història bastant divertida, estranya i autèntica.

Un ciutadà del món

Però no se'l veu excessivament optimista. Reitera una vegada i una altra la dificultat d'unir llibertat creativa i facilitats en el món del cinema. De son pare valora molt el fet que mai fes concessions econòmiques amb els seus films, que s'estimés més treballar amb poc pressupost abans que fer un producte més comercial. I també el seu domini de la tècnica, "era capaç de filmar en dues o tres setmanes amb una excel·lent tècnica".

Ara, als 71 anys, mentre espera trobar producció per aquestes dues pel·lícules, amb l'ajut de la seva filla Juliette Buñuel, que també treballa al cinema, segueix enfeinat en una altra de les seves professions, la d'escultor, "totalment oposada a la de cineasta. Al cinema treballes tot el temps en equip, és maco estar amb tanta gent, des dels actors fins als tècnics, tothom té alguna cosa que m'interessa. A l'escultura estàs més tranquil, et poses la teva musiqueta i treballes sol, no necessites ningú, és una altra cosa". Les seves escultures s'han exposat a Mèxic, Nova York, San Francisco, Barcelona, Madrid, i també a Mallorca, a través de Ben Jakober, amic seu.

Lligat a països com Mèxic, Estats Units —del qual en renega molt—, França, per la seva trajectòria vital, es considera ciutadà del món. "Jo vaig néixer a França, i vaig venir als 21 anys, i si em vaig instal·lar a París va ser perquè era francès, vull dir perquè hi podia treballar, llavors no hi havia Unió Europea, però de seguida vaig anar cap a Anglaterra, Espanya...". Es resisteix però a lligar-se a un lloc concret. "M'agrada París, i Barcelona, Londres..., m'agrada Europa, poder canviar en poques hores de cultura, gent, idioma...". Li demano què té de mexicà (a més d'un marcat accent en el seu castellà), i em respon amb un "mucho", seriós, i llavors somriu "la cultura, la música, l'amistat..., els meus *compadritos*, torno a Mèxic sempre que puc".

Però també m'agrada França, Nova York m'encanta...; en canvi Miami, quina ciutat tan horrible! (hi va estar fa tres dies), penso, per què viurà la gent aquí? Ah, hi ha bon cafè, el que fan els cubans...; jo em sento a casa allà on vaig", sentència.

Dels Estats Units recorda com el seu pare va ser víctima del *premacarthysme*; l'FBI el vigilà, i existeix una

fitxa de son pare en què el 85% està ratllat perquè no se'n coneguin les fonts. "L'any 1953, vaig anar a estudiar als Estats Units, i, amb l'inevitable pas per la burocràcia, en veure el nom Buñuel, el funcionari va treure una fitxeta (ho relata rient-se'n) demanant per anys en què jo no havia nascut, i vaig haver de prometre fer bondat". No ha heretat de son pare la particular relació amb els aràcnids de la família Buñuel, però sí l'afició al bon vi, la bona cuina i un sentit de l'humor particular. Seguim parlant i amolla una frase: "la vida és una malaltia mortal que es transmet sexualment". Chistoso.

De *Subida al cielo*, la pel·lícula de Luis Buñuel que presenta, amb Román Gubern, explica que no recorda haver-la vista rodar (tenia prop de dotze anys, i no anava als rodages), "havia d'anar a l'escola, i, a més, m'avorria".

Subida al cielo és la primera comèdia de la filmografia de Luis Buñuel. Comèdia coral, *road movie* costumista amb tocs surrealistes, rodada en el temps rècord de dues setmanes, després de passar tota una sèrie d'avatars, és una de les pel·lícules amb més anècdotes en el procés de filmació de Buñuel.

A la presentació a Palma, Juan Luis en relata algunes, i recorda l'humor dels actors, la lliçó del seu pare, qui li ensenyà que "un cop que tot està previst, llavors es pot improvisar", i com. Els precaris efectes especials, les bromes cercant el "Pedrito", un llamp (un únic fotograma de tempesta que s'emprava per a totes les pel·lícules dels estudis mexicans —bastant eficients, d'altra banda— on es rodà en part), la senyora mexicana vídua amb set fills a qui Buñuel sempre donava un paper; els paisatges que surten vora riu d'Acapulco ara una relíquia, "està tot urbanitzat"..., o els capellans que "escurçaven" les pel·lícules, en un estat laic, a tots els poblets de Mèxic, "especialment l'escena de càrrega eròtica, i també edíptica i surrealista, del somni diürn d'Oliverio. O la música, de Gustavo Pittaluga, que aporta al viatge un encant especial (inoblidable l'escena amb "Las mañanitas", música popular de Veracruz).

Partint d'una idea original de Manuel Altolaguiere, poeta espanyol exiliat a Mèxic i amic de Buñuel dels temps de la Residencia de Estudiantes de Madrid —qui posava la producció, si Buñuel la dirigia— al guió hi treballaren Luis Buñuel, Juan de La Cabada i Liliana Solano, "intel·ligent i simpàtica jove guionista" responsable de la frescor i gràcia que desprenen els diàlegs. Liliana és també el nom de la Prado, actriu que debutà en el paper de la sensual Raquel, i que, com Silvia Pinal, treballaria després en la majoria de les pel·lícules de Buñuel.

De la fase mexicana de son pare és la que més agrada a Juan Luis, "més i més", diu, i el fascina la capacitat creativa i, en especial, la tècnica que son pare era capaç de desenvolupar amb un mínim pressupost. Fa una mica de broma amb el "primitivisme" de què tant es parla en relació a les pel·lícules mexicanes de Luis Buñuel, "un "primitivisme" obligat pel baix pressupost!

Sotmesa a limitacions i retalls pressupostaris imprevisibles, *Subida al cielo* s'estrenà a Mèxic el 1951. Durà una setmana en cartell. Però, presentada al Festival de Cannes el 1952, va rebre el Premi Especial de la Crítica, i s'estrenà a París. Per mèrits propis, és una de les preferides dels seguidors de Luis Buñuel. ■

Especial Nicolas Philibert

Amb la col·laboració de l'Alliance Française

Va néixer a Nancy el 1951. Després d'estudiar filosofia, va començar com a assistent de direcció, sobretot amb René Allio, Alain Tanner, Claude Goretta...

Filmografia

- **La voz de su amo (1978), realitzada amb Gérard Mordillat**

100 min, 16 mm blanc i negre

Dotze directors d'empreses importants parlen davant la càmera del poder, de la jerarquia, dels sindicats, de les vagues, de l'autogestió. La imatge d'un món futur es va dibuixant paulatinament.

Amb Michel Barba (Richier), Jean-Claude Boussac (Boussac), Guy Brana (Thomson-Brandt), François Dalle (L'Oréal), Bernard Darty (Darty), Jacques de Fouchier (Paribas), Alain Gomez (Saint-Gobain Emballages), Francine Gomez (Waterman), Daniel Lebard (Comptoir Lyon Alemand Louyot), Jacques Lemoine (IBM-France), Raymond Lévy (Elf Aquitaine), Gilbert Trigano (Club Méditerranée)

Producció: INA i Laura Productions, amb la participació del SERDAV-CNRS i del Centre National de la Cinématographie

Estrena en els cinemes de França el febrer del 1979

Distribució: Laura Productions

- **Patronos/televisión (1978), realitzada amb Gérard Mordillat**

3?60 min, 16 mm blanc i negre

Tres programes realitzats a partir del material acumulat per a la pel·lícula precedent, *Confidences sur l'ouvrier*, *Un pépin dans la boîte* i *La bataille a commencé à Landernau*. Després d'haver estat censurats a la televisió, els programes es varen estrenar en alguns cinemes setmanes després.

Producció: INA i Laura Productions, amb la participació del SERDAV-CNRS i del Centre National de la Cinématographie

Distribució: Laura Productions

- **La cara norte del camembert (1985)**

7 min, 35 mm color

Per les exigències d'una escena de la pel·lícula *Billy ze kick*, de Gérard Mordillat, se sol·licita al jove alpinista Christophe Profit que "dobli" un jove actor. Ha d'escalar la cara llisa d'un edifici de 60 m d'alçària.

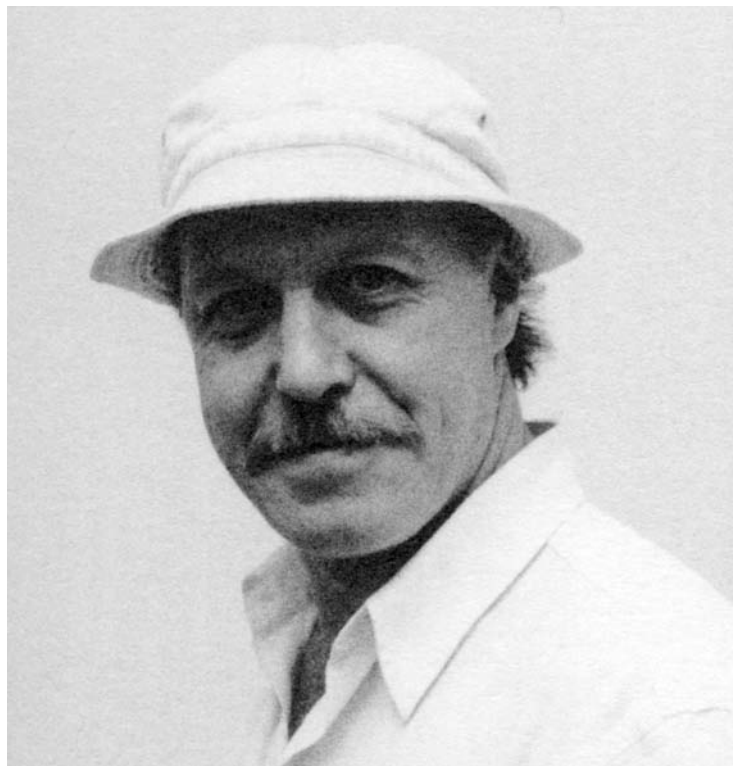
Producció: Les Films d'Ici

Distribució: Hachette/Fox

- **Cristophe (1985)**

28 min, 16 mm color

Christophe Profit ascendeix, en "solo integral" (sense cordes ni mesures de seguretat), la cara oest dels Drus, gegantesca piràmide de 1.100 m d'alçària en el cor del massís del Mont-Blanc. A Christophe Profit se'l considera un dels millors alpinistes contemporanis.



Producció: Maison du Cinéma de Grenoble, amb la participació d'Antenne 2, Alpa i Sandoz-France

- **Nada de malestar (1986)**

13 min, 16 mm color

Unes dotze persones, cineastes i guies de muntanya, treballen atentament sobre el buit, aferrats a la paret com aranyes, amb el fi de filmar Christophe Profit mentre ascendeix el Dru. Poc a poc, el cineasta comença a somniar amb les tranquil·les vacances que hagués pogut passar vora la mar, com fa molta gent senzilla.

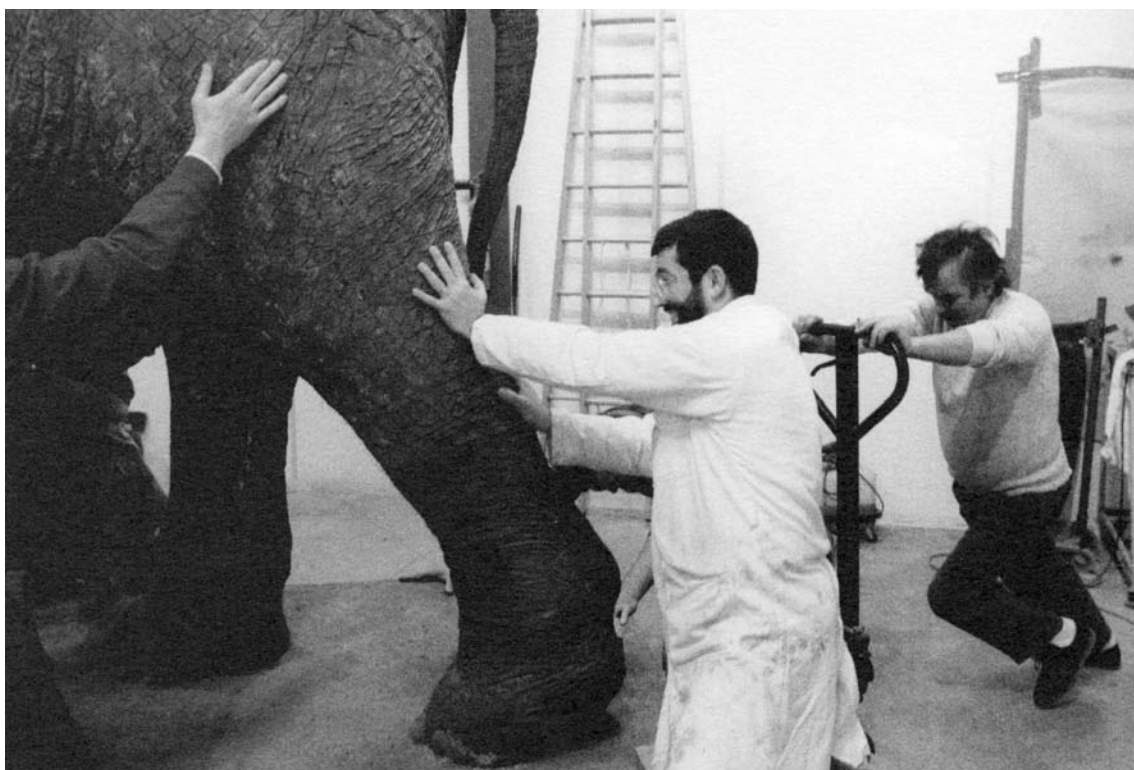
Producció: Maison du Cinéma de Grenoble, amb la participació d'Antenne 2

- **Trilogía para un hombre solo (1987)**

53 min, 16 mm color

El més fabulós "encadenament" mai no realitzat per cap altre alpinista; el dies 12 i 13 de març del 1987, Christophe Profit, vint-i-sis anys, va aconseguir, en quaranta hores, l'ascensió hivernenca de les tres cares nord més grans dels Alps: Grandes Jorasses, Eiger i Cervino. Però més enllà de la "cobertura" de l'esdeveniment, la pel·lícula mostra allò que hi ha entre bastidors: la història del projecte, els alts i baixos dels preparatius i la personalitat de l'autor, ballari de les verticals que concentra en les puntes dels dits l'energia i els reflexos de la vida.

Producció: Les Films d'Ici, Antenne 2, amb la participació de Millet



- **La medida de la hazaña (1987)**

23 min, 16 mm color

Una pel·lícula derivada de l'anterior sobre el seguiment mèdic i nutricional de Christophe Profit durant la seva "trilogia" i el període d'entrenament que la va precedir.

Producció: Laboratorios Sandoz i Wander, Les Films d'Ici

- **¡Dale, Lapébie! (1988)**

27 min, 16 mm color

Als setanta-set anys, Roger Lapébie és el campió del Tour de França de més edat, ciclista encara viu. Ha passat mig segle des de la llegendària victòria el 1937. Tanmateix, Roger encara corre més de tres-cents quilòmetres, cada setmana, per les carreteres de Les Landes... Retrat d'un gran home del ciclisme, qui afirma: "Estim més la bicicleta que a mi mateix".

Producció: MC4, Pathé, Canal +, amb la participació del Centre National de la Cinématographie

- **El come back de Baquet (1988)**

24 min, 16 mm color

El juliol del 1956, l'actor i violoncel·lista Maurice Baquet va fer la primera ascensió a la cara sud de L'Aiguille du Midi (3.843 m), en companyia de l'alpinista Gaston Rebuffat. Aquesta magnífica paret de granit roig s'aixeca com una muralla sobre la Vallée Blanche, en el massís del Mont-Blanc... Trenta-dos anys després, com a homenatge a la memòria del seu amic Gaston, ja mort, Maurice Baquet torna a escalar aquesta paret suspesa entre cel i terra, darrera de Christophe Profit.

Producció: Les Films d'Ici i Antenne 2 amb la participació de Sandoz-France

- **Migraña (1989)**

6 min, 16 mm color

Un episodi de la sèrie "Et vous, comment ça va?", dirigida per la doctora Sylvie Quesemond-Zucca
Producció: La Sept, Les Films d'Ici

- **La ciudad Louvre (1990)**

85 min, 35mm color

¿Quin aspecte té el Louvre quan no hi ha públic? Per primera vegada, un gran museu desvela a un equip de cinema allò que passa entre bastidors: pen- gen quadres, reorganitzen sales, les obres es despla- cen... Els personatges apareixen a poc a poc i teixeixen els fils del relat. Des dels tallers fins als reser- voris on es conserven milers de quadres, escultures i objectes, el descobriment d'una ciutat dins la ciutat.

Producció: Coproducció Les Films d'Ici, La Sept, Antenne 2, Le Musée du Louvre, amb la participació del CNC i del Ministeri d'Afers Estrangers

Distribució: Cinéclassic. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el novembre del 1990

- **Patronos 78/91 (1981), realitzada amb Gérard Mor- dillat**

75 min, vídeo blanc i negre

Tretze anys després de la desprogramació de "Pa- tronos/Télévision", aquestes imatges, a la fi, són presen- tades a la petita pantalla, en una versió condensada.

Producció: INA i Laura Productions, amb la partici- pació del SERDAV-CNRS i del CNC. Reeditada per la Sept

- **El país de los sordos (1992)**

99 min, 35 mm color



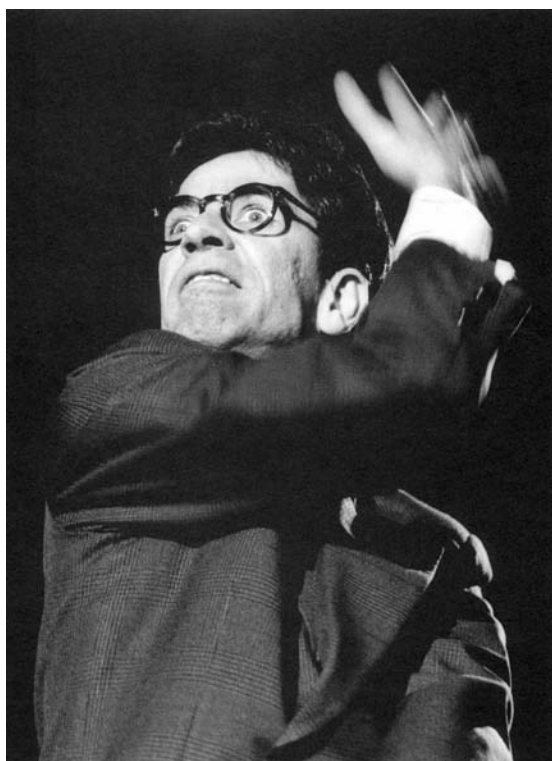
La ciudad del Louvre.

¿Com és el món per als milers i milers de persones que viuen dins el silenci? Jean-Claude, Abou, Claire, Philo i tots els altres, sords profunds de naixement o des dels primers mesos de vida, somnien, pensen i comuniquen per senyes. Partim amb ells cap al descobriment d'aquest país llunyà en què la mirada i el tacte hi tenen tanta importància. Aquesta pel·lícula en retrata la història i ens en mostra el món a través dels seus ulls.

Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, La Sept-Cinéma, Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes, en associació amb Canal +, Region Rhône-Alpes, CNC, Ministeri d'Afers Estrangers, RAI TRE, BBC Television i RTSR

Distribució: MKL. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el març del 1993



El país de los sordos.

- **Un animal, animaux (1994)**

59 min, 35 mm color

La Galeria de Zoologia del Muséum National d'Histoire feia un quart de segle que era tancada al públic. Centenars d'animals dissecats es trobaven en la penombra i en l'oblit: mamífers, peixos, rèptils, insectes, batracis, ocells, crustacis... La pel·lícula va ser rodada durant el període de renovació de la Galeria (de 1991 a 1994) i narra la metamorfosi del lloc i la resurrecció dels estranys interns.

Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, France 2, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux, amb la participació del CNC, Ministeri d'Ensenyament Superior i de Recerca, Ministeri d'Afers Estrangers, Channel 4, RAI TRE, VPRO, Télévision Suisse Romande

Distribució: MKL, per a Lazennec Diffusion. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el juny del 1996

- **En la piel de un tejón (1994)**

7 min, vídeo color

En un taller del Muséum National d'Histoire Naturelle, un taxidermista inicia la dissecció d'un teixó. Pel·lícula destinada a la Gran Galeria renovada del MNHN.

Producció: Les Films d'Ici, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux

- **La metamorfosis de un edificio (1994)**

8 min, vídeo color

Pel·lícula destinada a la Gran Galeria del Muséum National d'Histoire Naturelle i que testimonia les diferents etapes de la seva recent restauració.

Producció: Les Films d'Ici, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux

- **Retratos de familias (1994)**

2,30 min, vídeo color

400 retrats d'animals. Pel·lícula destinada a la Gran Galeria del Muséum National d'Histoire Naturelle

Producció: Les Films d'Ici, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux

- **Para Catherine (1995)**

30 min, vídeo color. Inèdita

Per als cinquanta anys d'una amiga (Catherine), els familiars i coneguts desfilen davant la càmera per homenatjar-la per al seu aniversari.

- **Lo de menos (1996)**

105 min, 35 mm color

Fidels a això que ara és una tradició, els interns i el personal mèdic de la clínica psiquiàtrica de La Borde es reuneixen durant l'estiu del 1995 amb el fi de preparar l'obra de teatre que han d'interpretar el 15 d'agost. A través dels assajos, la pel·lícula segueix els alts i baixos d'aquesta aventura. Però més enllà del teatre, conta la vida a La Borde, la quotidiana, el temps que passa, els petits detalls, la soledat i el cansament, però també els moments d'alegria, els somriures, l'humor que adopten alguns interns i la profunda atenció que es tenen entre ells.

Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, La Sept Cinéma, amb la participació de Cabal i del CNC, amb el suport del Conseil Régional du Centre, en associació amb Channel 4, WDR, VPRO, International Film Circuit, Filmcooperative

Distribució: MKL per a Lazennec Diffusion. Des de l'estiu del 2002, Les Films du Losange té els drets de distribució

Estrenada en els cinemes de França el març del 1997

- **Nosotros indocumentados de Francia... (1997)**

3 min, 35 mm color

Pel·lícula col·lectiva, firmada per dos-cents realitzadors, productors, distribuïdors i exhibidors per donar suport als indocumentats. Amb Madiguène Cissé.

Estrenada en els cinemes el 26 de març del 1997

- **¿Quién sabe? (1998)**

106 min, 35 mm color. Ficció

Amb els estudiants de la XXX promoció de l'Escola del Teatre Nacional d'Estrasburg. Aquesta nit han decidit citar-se a les aules de l'escola per imaginar junts un projecte d'espectacle el tema del qual, o el pretext, és la ciutat d'Estrasburg.

Producció: Coproducció AGTA Films, La Sept ARTE, Théâtre National de Strasbourg

Distribució: Diaphana

Difusió: ARTE, maig del 1999

Estrenada a França el setembre del 1999

- **Ser i estar (2002)**

104 min, 35 mm color

Selecció oficial al Festival de Cannes 2002

A gairebé tot el territori francès encara existeixen escoles de "classe única" que tenen un sol mestre, i tots els nins del mateix poble, des dels més petits fins als grans que fan el darrer grau. Entre el tancament en elles mateixes i l'obertura al món, aquestes petites tropes heteròclites comparteixen la vida quotidiana, per a bé i per a mal. La pel·lícula va ser rodada en una d'aquestes escoles, en el cor de l'Auvernia.

Producció: Coproducció de Maïa Films, Arte France Cinéma, Les Films d'Ici, Le Centre National de Documentation Pédagogique, amb la participació de Canal+, del Centre National de la Cinématographie, de Gimages 4, i amb el suport del Ministeri d'Educació Nacional, del Conseil Régional d'Auvergne i de la Procrep

Distribució: Les Films du Losange

Estrenada en els cinemes de França el 28 d'agost del 2002

- **Lo invisible (2002)**

45 min, vídeo color

Entrevista amb Jean Oury, director de la clínica psiquiàtrica de La Borde

Producció: Les Éditions Montparnasse

Complement de l'edició en DVD de *Lo de menos* (tardor del 2002)

- **Emmanuelle Laborit, estallido de señas (2002)**

7 min, vídeo color

Entrevista amb l'actriu Emmanuelle Laborit

Producció: Les Éditions Montparnasse

Complement de l'edició en DVD d'*El país de los sordos* (tardor del 2002)

- **Lo que anima al taxidermista (2002)**

18 min, vídeo color

Entrevista amb Jack Thiney, taxidermista del Museu Nacional d'Història Natural de París

Producció: Les Éditions Montparnasse

Complement de l'edició en DVD d'*Un animal, animales* (tardor del 2002)

La bona distància

Serge Lalou

Per a Frédéric Labourasse

El que sempre m'ha colpit quan Nicolas Philibert conta qualche història, petits episodis quotidians o grans esdeveniments mundials, és el talent de narrador. Ens parla realment, a nosaltres. I quan filma, al final d'un treball immens i, a vegades, solitari, tenc la mateixa impressió d'evidència tendra davant la mirada que ens proposa, ell, que fa l'enfocament i el muntat-

ge de les pel·lícules. Sigui quina sigui la perspectiva des de la qual les mirem, les pel·lícules de Nicolas Philibert es dirigeixen a cadascun de nosaltres i tenim la sorprenent sensació de ser uns espectadors privilegiats als quals ell, l'artista, es dedica a temps complet en cos i ànima.

Vaig començar a treballar amb Nicolas Philibert com a assistent, abans de produir les seves pel·lícules a partir del 1988. Cada vegada que veig o torn a veure una de les pel·lícules, tenc la impressió d'escoltar aquest missatge imaginari que envia a cadascun dels seus personatges: "Et mir en la teva bellesa singular, vius amb altres, i entre vostès hi ha felicitat, entre vostès hi ha un home que ens precedeix i ens completa."

Nicolas Philibert va dir un dia que ell no feia pel·lícules "sobre" sinó pel·lícules "amb".

En aquesta afirmació, gairebé un manifest de fe, es troba el punt comú de les travessies que avui se'ls proposa a vostès: la d'un gran museu (*La ciudad Louvre*), la d'un món proper, però poc conegut (*El país de los sordos*), la d'un lloc mític (*Un animal, animales*), la d'una clínica psiquiàtrica (*Lo de menos*).

Em pareix cada vegada més evident que tres afirmacions es completen en una commovedora revelació. La de la preexistència de l'altre, no l'objecte reduït, sotmès a la mirada del realitzador, sinó una entitat autònoma i singular la bellesa de la qual es revela gràcies a la "bona distància" entre filmador i filmat, aquesta famosa bona distància. Nicolas Philibert, en un gest comparable al del filòsof Levinas, a través de la frescor d'una primera mirada posada en l'altre, l'accepta, el revela, el santifica.

Aquesta sublimació del "rostre" conté i defineix la naturalesa de la relació ètica que uneix aquest home amb el proïsme, i, a través d'ell, a cada home concret amb el seu proïsme, en aquest acte de profunda consciència de les responsabilitats que impliquen a qui filma.

És el que converteix el petit pintor de *La ciudad Louvre* en el personatge d'una comèdia tendra, cada detall de *Lo de menos* en una aventura, cada destí d'*El país de los sordos* en una epopeia viscuda a través de l'ull clar de qui estima allò que veu i aconsegueix captar en allò que veu el poder del relat.

I sempre, més enllà de l'afirmació de l'individu, la seva inscripció en un col·lectiu en camí, esdevenint, una utopia recurrent, una imatge d'un món possible en el qual, cada vegada, la base de la relació és l'atenció que es presta a l'altre.

I, a més, amb freqüència, una figura de pare o de mestre, mai molt lluny, Jean-Claude Poulain a *El país de los sordos*, René Allio a *Un animal, animales*, Jean Oury a *Lo de menos*.

Quan la mirada no fa trampa, ens inclou en la seva construcció d'un món viu, suportable i profundament moral.

La ciudad del Louvre

¿Quin aspecte té el Louvre quan no hi ha públic? Per primera vegada, un gran museu desvela a un equip de cinema allò que passa entre bastidors: pen-

gen quadres, reorganitzen sales, les obres es desplacen... Els personatges apareixen a poc a poc i teixeixen els fils del relat. Quilòmetres de galeries subterrànies... Un encadenament d'escenes que revelen els secrets d'un museu... Reservoirs on es conserven milers de quadres, escultures i objectes... Llocs prohibits al públic... Una pel·lícula en què allò quotidià es mescla amb allò excepcional, allò prosaic amb allò sublim, la comicitat amb l'ensomni... És el descobriment d'una ciutat dins la ciutat...

Vaig rodar *La ciudad Louvre* el 1998. D'entrada, no es tractava de fer cap pel·lícula. Només se m'havia demanat que anàs a arxivar, a compte del museu, el desplaçament d'algunes obres que, a causa de la grossària, seria espectacular; els enormes llenços de Charles Le Brun que veim sortir dels reservoirs, enrotllats en cilindres de fusta, en una de les primeres seqüències de la pel·lícula. Aquesta "comanda" s'havia de fer en un sol dia de rodatge. Però, per iniciativa pròpia, vaig decidir tornar-hi el dia següent, pressentia que qualche cosa d'excepcional s'estava preparant: era el començament del gegantesc procés de transformació que va culminar anys més tard amb el Gran Louvre. Començaven a reorganitzar les sales, a disposar les col·leccions d'una altra manera, estaven construint la Piràmide, projecte que va suscitar grans

La ciudad del Louvre.





La ciudad del Louvre.

polèmiques... En fi, després d'anys de semiletargia, el monstre es despertava i un gran nombre d'obres sortien dels reservoris.

Aleshores hi vaig tornar el dia següent, i dos dies després..., i vaig seguir anant-hi al llarg de tres setmanes, amb un equip molt reduït, de la forma més discreta possible; en principi, no havíem de continuar rodant i, a més, no teníem cap permís oficial. Sempre s'havia de jugar a l'amagatall amb l'administració. Per sort, en les sales on filmàvem, els conservadors estaven massa ocupats com per fer-nos preguntes. Tanmateix, durant aquest període vàrem tenir dos àngels de la guarda; el jove productor Serge Lalou qui, dins el marc de la companyia Les Films d'Ici, havia decidit, de manera ferma, confiar en mi, posant missions al futur, i fer-se càrrec de les despeses d'aquestes primeres setmanes de rodatge, sent conscient que, en aquells moments, no disposàvem del més mínim finançament; i Dimini-que Païni, qui dirigia en aquella època els serveis audiovisuals del museu. A les tardes, després del rodatge, jo anava a la seva oficina a dir-li com havia anat el dia. Ell estava entusiasmat i m'animava tant com podia. Tanmateix, al cap de tres setmanes, vàrem haver de regularitzar la situació. Serge i jo vàrem cercar coproductors a les cadenes de televisió i els vàrem mostrar una selecció de primeres proves. Dominique es va entrevistar amb Michel Laclotte, el director del

Louvre, i el va convèncer fins a l'extrem d'obtenir autorització per seguir endavant.

En mirar cap enrere, sempre he pensat que si jo hagués optat pel procediment habitual, que consisteix a presentar un projecte per escrit a les autoritats competents, la pel·lícula mai no s'hauria realitzat. No veig per quina raó el Louvre m'hagués concedit allò que cap museu del món mai no havia coincidit: el dret a filmar-ne les interioritats.

Després d'haver obtingut el suport de La Sept, després el d'Antenne 2 i el de la direcció del museu, que ens donava una absoluta llibertat de moviment, ens vàrem llançar amb deler al descobriment de les entranyes del Louvre, aquesta vegada amb la certesa que no treballàvem debades. Hi vàrem ser cinc mesos, rodant una mitjana de dos dies per setmana.

Quan la porta d'un taller s'entreobria, ens hi llançàvem dins... Havíem d'estar amatents a la mobilitat, per poder seguir la gent d'un extrem a l'altre del museu en qualsevol moment. Gaudíem d'una llibertat increïble i, excepte per a les escenes rodades de nit i algunes incursions als reservoris, mai no ens acompanyaven els vigilants. No vàrem utilitzar llum artificial, per mantenir el màxim d'agilitat, i també perquè els nostres "actors" conservassin tota l'espontaneïtat davant la càmera. Gairebé totes les escenes varen ser rodades en directe, però també hi ha seqüències i accions que vaig preparar i vaig posar en escena segons els requeriments de la pel·lícula, per exemple, l'escena en què els bombers vénen a auxiliar un ferit o el llarg trajecte que fa als soterranis una arqueòloga fins arribar als reservoris per dur-hi una ceràmica diminuta. Perquè l'escena tengués un impacte humorístic, les mides de l'objecte que l'arqueòloga transportava amb tanta de cura havia de ser inversament proporcional a la longitud del recorregut. També li vaig demanar que dugués tacons alts perquè el renou de les passes materialitzàs la naturalesa dels sòls dels diferents espais que havia de travessar: rajoles de marbre, paquets, estores, ciment brut i per acabar, en els soterranis, terra maçonada.

Havia decidit no filmar les obres fora de la relació "de treball" que mantenen amb les persones que fan viure el museu: conservadors, instal·ladors, marbristes, dauradors de marcs, encarregats de la neteja, vigilants, etc. També volia evitar per tots els mitjans filmar el públic, amb el fi que l'espectador tengués la impressió de ser un testimoni privilegiat de tot el que veuria. S'havien de fer sempre seguit malabarismes amb els horaris d'obertura i els diversos espais per evitar les multituds de visitants. El fet d'optar per filmar un museu sense públic era l'únic mitjà per ressaltar tot allò que, de manera habitual, ni es veu ni se sospita.

Jo em trobava a l'extrem oposat de qualsevol perspectiva didàctica. No m'importava tant explicar que tal quadre era del Veronès o de Ticià, sinó fer sorgir una emoció, una por, en filmar el desplaçament d'una escultura monumental o una ronda nocturna. Havíem decidit no afegir cap comentari a les imatges, la càmera es dedicava a relatar, sense embuts, a través de l'encaïment de les escenes, la vida íntima del museu durant un període excepcional del seu desenvolupament. Vaig construir la pel·lícula a l'entorn de diversos "per-

sonatges" les activitats i accions paral·leles dels quals van formant, a poc a poc, els elements d'una sola i mateixa història. El muntatge està fet d'una forma molt narrativa, com si es tractés d'una ficció. Combina, en superposar-les, dues temporalitats: la d'una jornada de treball (la ronda nocturna quan els rellotges fan tres cops) i l'altra, molt més llarga, la de la primera etapa de les obres, des que es pengen els quadres fins que es tornen a obrir les sales. Quant a la banda sonora, vaig procurar que relatés l'espai del museu i que donàs una dimensió humorística al conjunt. Com a dada curiosa, les escenes més difícils de rodar varen ser els retrats dels vigilants, aquesta col·lecció de mirades intenses en què totes les barreres cauen de cop i volta.

Al cap i a la fi, *La ciudad Louvre* no és una pel·lícula d'art ni un reportatge de tipus sociològic sobre els petits oficis del museu. Vaig voler contar una història partint d'un material viu i transfigurar allò real per fer-ne sorgir emocions. Vaig filmar la gent del Louvre com si filmàs un ballet.

Nicolas Philibert

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

1990, 85 min, 35 mm color

Imatge: Daniel Barrau, Richard Copans, Frédéric Labourasse, Eric Millot, Eric Pittard

So: Jean Umansky

Música original: Philippe Hersant

Muntatge: Marie H. Quinton

Assistent de direcció: Valéry Gaillard

Productors delegats: Serge Lalou i Dominique Païni

Coproducció: Les Films d'Ici, La Sept, Antenne 2, Le Musée du Louvre, amb la participació del Centre National de la Cinématographie i del Ministeri d'Afers Estrangers.

El país de los sordos

¿Com és el món per als milers i milers de persones que viuen dins el silenci? Jean-Claude, Abou, Claire, Philo i tots els altres, sords profunds de naixement o des dels primers mesos de vida, somnien, pensen i comuniquen per senyes. Partim amb ells cap al descobriment d'aquest país llunyà en què la mirada i el tacte hi tenen tanta importància. Aquesta pel·lícula en retrata la història i ens en mostra el món a través dels seus ulls.

* * *

¿Com va sorgir la idea de la pel·lícula?

És una història plena d'incidentes l'origen de la qual data de fa molts d'anys. El 1983, un grup de psiquiatres em va proposar participar en l'elaboració d'una pel·lícula pedagògica sobre el llenguatge gestual. Com que no sabia res sobre el món dels sords, em vaig inscriure a un curs de llenguatge gestual que impartia un professor jove, un sord profund. ¡Va ser un xoc espectacular! Jo sempre havia considerat els sords com a disminuïts i punt. De cop i volta, em vaig trobar davant d'un home d'una riquesa d'expressió absolutament excepcional, una espècie d'actor innat, capaç

d'expressar tots els matisos del pensament a través dels moviments de les mans i de les expressions de la cara. Per raons que en part he oblidat, el projecte dels psiquiatres no es va realitzar; tanmateix vaig començar a conèixer més i més sords i a apassionar-me per la seva forma de comunicar. En descobrir la bellesa del llenguatge gestual, la increïble amplitud de les seves possibilitats, la importància d'allò visual per als sords, l'agudesa de la mirada, l'extraordinària memòria visual que poden tenir, vaig començar a dir-me que una pel·lícula sobre els sords seria apropiada per "treballar" la matèria mateixa del cinema, ja que en el llenguatge gestual cada paraula, cada idea s'expressa a través d'imatges traçades en l'espai... Després vaig escriure un guió, una ficció, però després de moltes peripècies no vaig aconseguir el finançament i finalment vaig decidir deixar el projecte de banda i anar tirant. Però la idea va tornar aparèixer el 1991; aquesta vegada no en forma de ficció, sinó de documental, o, diguem-ne, de pel·lícula que contaria històries verdaderes, amb personatges veritables...

¿Quines varen ser les opcions inicials que varen guiar el vostre treball?

La meua idea consistia a realitzar una pel·lícula que ficàs, de manera brutal, l'espectador en l'univers dels sords, una pel·lícula la llengua materna de la qual seria el llenguatge gestual. Vaig voler donar la "paraula" a persones sobre les quals no en sabem res i que tenen un sistema de comunicació del tot distint del nostre per tractar de mirar el món a través dels ulls. Més enllà de l'afer de l'"handicap", la pel·lícula posa de relleu l'existència d'una verdadera cultura sorda que té arrels, codis, models, costums. Volia confrontar l'espectador amb aquesta cultura, no de forma abstracta ni teòrica, sinó seguint diversos personatges i relatant-ne la seva història... Els personatges són, sense excepció, sords profunds, sords de naixement, o que s'hi varen tornar durant els primers anys de vida, és a dir, abans de l'adquisició del llenguatge. Vaig optar per deixar de banda els "deficients auditius", que tanmateix són els més nombrosos, però es tracta d'una pel·lícula, no d'un estudi estadístic. El que es pretenia, o sigui, el desafiament, era passar a l'altra banda, anar al descobriment d'aquest "país" llunyà on la mirada hi té una importància considerable.

¿Quin procés vàreu seguir per trobar els personatges?

Vaig començar a tornar a amarar-me del llenguatge gestual, l'havia abandonat des de feia anys. El meu assistent va seguir el meu exemple, amb tanta alegria com jo. Aquesta passa era indispensable, perquè jo volia evitar, tant com fos possible, haver de recórrer a un intèrpret, preferia establir una relació directa amb la gent. No es pot dir en realitat que ens convertíssim en bons "senyants", ni l'un ni l'altre, diguem que ens les arreglàvem de la millor manera que sabíem, i gràcies a això vàrem aconseguir que ens acceptassin arreu. Tanmateix, en començar el rodatge, no tenia encara tots els personatges; per exemple, la idea de filmar un matrimoni va sorgir més tard, de fet em va dur dos mesos trobar la parella de la pel·lícula. Vàrem escollir els per-

sonatges a poc a poc, a mesura que el rodatge avançava. Hi ha personatges que, ja d'entrada, ens varen imposar, com Jean-Claude Poulain o els nins de la classe. Per a d'altres personatges, com els noviis, vàrem haver de fer llargues recerques. Altres, hi varen participar gairebé per pura casualitat, com el grup de joves americans.

¿Com va anar el rodatge? ¿Quins problemes vàreu tenir?

El rodatge va durar prop de vuit mesos, incloent-hi els períodes de localització i de preparació. Em sentia del tot perdut els primers dies. Filmava situacions que no entenia de cap manera, era tot un desastre. Quan un sord se'm dirigia, jo l'entenia més o menys bé, perquè ell tractava de "senyalar" de manera lenta, però jo no desxifrava prou bé el llenguatge gestual per entendre'n les seves converses, ho feien massa ràpid. I en filmar-los, com s'expressen amb les senyes, totes les convencions canvien; no es poden fer primers plans ni plans de perfil, perquè es pot perdre el fil. Amb els sords, l'*off* i el fora de pla no existeixen. Vàrem haver de fer tot un aprenentatge per determinar els mètodes de rodatge adequats; els enquadraments, les posicions de càmera, les bones distàncies...

¿Sabíeu amb antelació com estaria construïda la pel·lícula?

Vaig acumular molt de material durant el rodatge, quasi quaranta hores de primeres proves, però la pel·lícula només es va construir de forma precisa durant el muntatge. Com és obvi, des del començament havia establert alguns principis de narració. Tanmateix, volia deixar la porta oberta reservar una part important per a la improvisació, l'espontaneïtat. Odii sentir-me presoner, obligat a tancar la realitat en un discurs preestablert, perquè la realitat sempre és més rica que tot allò en la qual la resumim. Procur que allò "real" faci canviar el curs de les coses. Hi ha un cert nombre de seqüències, totes aquelles en què els personatges testimonien davant la càmera, que vaig decidir rodar quan la pel·lícula ja estava muntant-se, en un moment en què la construcció es trobava en una cruïlla. Va ser en realitat durant el muntatge que es "va escriure" la pel·lícula i que va trobar-ne la forma narrativa. Per a mi, el muntatge és un fet paregut a un lent procés de dol durant el qual s'han d'eliminar coses, desfer-se de la gran majoria de material filmat.

¿Vàreu treballar la banda sonora d'una forma particular?

Durant molt de temps, vaig estar obsessionat amb la idea que es podia recrear la manera com els sords perceben els sons, perquè, fins i tot en el cas dels sords profunds, és molt rar que hi hagi un silenci pur, és més una com una cosa llunyana, molt deformada. Jo volia, en particular, tractar certes seqüències a l'escola d'aquesta forma, com per reproduir el punt de vista subjectiu dels nins quan la mestra els demana que repeteixin una frase que ella diu. L'espectador hagués entès de manera immediata les dificultats que hi ha, perquè, per a un sord profund, reproduir sons o

usar la veu és un fet del tot "abstracte". Amb l'enginyer de so i el muntador, vàrem anar a la cabina d'un audioprotesista a escoltar sons, tal com els perceben les diferents classes de sords. Després, durant el muntatge, vàrem començar a treballar de bell nou certes seqüències segons aquesta percepció. ¡Però no funcionava! Féssim el que féssim, el resultat tenia un terrible "efecte cinematogràfic" i no era versemblant en absolut. Davant això, vaig decidir usar idees més senzilles. Sovint es va atenuar el so de l'entorn, es va distanciar de forma lleugera, perquè l'espectador es concentràs en els gestos. A més, a la pel·lícula no hi ha música addicional. Els únics moments en què hi ha música corresponen a escenes en les quals la música forma part del so "directe": en el teatre, a l'església durant el matrimoni, després del banquet de noces, quan tothom balla, a l'escola, quan els nins, en escoltar una classe veïna, canten.

Comentaris recollits per Georges-Henri Mauchant

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

1992, 99 min, 35mm color

Imatge: Frédéric Labourasse

So: Henri Maikoff

Muntatge: Guy Lecorne

Mescla: Julien Cloquet

Assistent de direcció: Valéry Gaillard

Directora de producció: Françoise Buraux

Productor delegat: Serge Lalou

Coproducció: Les Films d'Ici, La Sept-Cinéma, Centre Européen Cinématographie Rhône-Alpes, en associació amb Canal+, Region Rhône-Alpes, Centre National de la Cinématographie, Fondation de France, Ministeri d'Afers Estrangers, RAI TRE, BBC Television, Télévision Suisse Romande.

Un animal, animales

La Galeria de Zoologia del Muséum National d'Histoire Naturelle (en l'actualitat coneguda com a "Galeria de l'evolució") feia un quart de segle que era tancada al públic. Desenes de milers d'animals dissecats es trobaven en la penombra i en l'oblit: mamífers, peixos, rèptils, insectes, batracis, ocells, crustacis... La pel·lícula va ser rodada durant el període de renovació de la Galeria (de 1991 a 1994) i narra la metamorfosi del lloc i la resurrecció dels estranys interns.

* * *

La primavera del 1991, el cineasta René Allio, de qui vaig ser-ne assistent en els inicis de la meua carrera de qui encara en som un bon amic, em va contar que a la Galeria de Zoologia del Muséum, que feia un quart de segle que era tancada al públic, seria, a la fi, restaurada; a ell, li havien confiat l'escenografia del projecte. Tres dies després, l'hi vaig acompanyar i en recórrer junts les obres de renovació que començaven, la idea de realitzar una pel·lícula va sorgir de manera espontània. Com es obvi, gairebé tot l'edifici seria re-

novat; també seria nova la forma de presentar els espècimens i a adaptar-los als coneixements actuals, però primer s'havien de restaurar una part de les fabuloses col·leccions, centenars de peces dels milions d'animals dissecats que els investigadors d'abans, viatgers naturalistes, havien duit de tots els racons del planeta i acumulat durant més de dos segles.

Durant mesos, en el secret dels tallers i dels laboratoris, serien desempolsats, recosits, embenats, refets i repintats els interns de la Galeria, que, després de vint-i-cinc anys d'abandonament, estaven un mica pansits.

Un de les meves pel·lícules anteriors, *La ciudad Louvre*, ja havia explorat el que hi ha entre els bastidors d'un gran museu. Però aquest vegada es tractava d'entonar, a la meua manera, una espècie d'himne a la diversitat del regne animal, en el qual mamífers, peixos, ocells, mol·luscs, insectes, amfibis i rèptils, serien els protagonistes, relegant, així, els humans (naturalistes, museòlegs, arquitectes i taxidermistes) al rang de valedors.

Vaig començar a filmar estranys cossos silenciosos, aquests animals morts, convertits en objectes, fixats per sempre en postures que els donen una aparença de vida. Però filmar aquestes col·leccions és, abans que res, descobrir com estan conservades; tot un sistema de caixes, cartrons, bocals, etiquetes, calaixos, prestatges, amuntegaments, armaris, vitrines, fileres, compartiments. Moltes divisions i subdivisions que ens recorden la noció de regne, de classe, d'ordre, de gènere, de família, d'espècie, de subespècie i que ordenen l'inventari d'acord amb una jerarquia en actualització permanent.

Segons els especialistes, aquesta gigantesca tasca de classificació, aquesta sistemàtica a la qual Linné va posar-ne les bases dos-cents cinquanta anys enrere, és lluny d'acabar-se, ja que cada any s'identifiquen prop de set mil espècies o subespècies noves en el món, sobretot insectes de la selva amazònica.

¿Però com donar un aspecte de vida a aquestes cossos que han perdut la substància i dels quals només en queda l'embolcall exterior? És obvi que s'hauria de fer la impressió que ens miren, ubicar-se de determinada forma perquè aquests ulls immòbils, morts, que mai no pipellegen ni es desvien, recobrasin una aparença d'intensitat. Tanmateix, no totes les espècies animals s'hi presten de la mateixa forma, ja que moltes posseeixen un ull a cada costat del crani i per poder crear la il·lusió d'una mirada és convenient que els dos ulls estiguin en la mateixa direcció de la càmera. A més, s'hauria de parlar de les postures, de les pauses, de les expressions, en les quals els espècimens han estat immortalitzats i que tantes coses ens revelen sobre l'imaginari del l'home davant la naturalesa. En examinar-los amb atenció podria sorgir una història de la taxidèrmia, la qual revelaria l'existència de modes, corrents, estils, ja que és força evident que la representació que es fa del món animal evoluciona al llarg dels segles.

La imatge clàssica del lleó fixat en una postura agressiva i guerrera, amb la boca oberta, els escàtills acerats i un antílop entre les urpes fa riure als especia-

listes d'avui; si ells haguessin de dissecar aquests tipus d'espècimens amb tota seguretat optarien per donar-los una expressió més neutra. L'ecologia no hi és aliena. L'antropocentrisme ha anat perdent la seva altivesa i la idea d'evolució s'ha anat imposant a poc a poc. Gràcies als descobriments conjunts de la paleontologia i de la biologia molecular ara sabem que tots els éssers vius que existeixen o que varen existir pertanyen a un sol i un únic arbre genealògic, que procedeixen d'una mateixa filiació, en la qual hi figura l'espècie humana. Per tant, aquesta pel·lícula no és més que una pel·lícula de família, ja que, des del dromedari fins a la taràntula, tots els animals són els nostres cosins llunyans. Perquè no hi hagués malentesos, no pretenia exposar cap casta de coneixement científic. No hi ha exposicions ni entrevistes, la pel·lícula proposa un distanciament, és la mirada divertida i curiosa d'un cineasta, com si hagués penetrat en aquests llocs mitjançant efracció. Esbossa el punt de vista d'un aficionat als somnis, captivat per l'estranyesa i l'emoció que transmeten aquests centenars d'animals immòbils que els científics d'antany varen reunir i que els científics d'avui conserven com si fossin tresors.

A més, *Un animal, animales*, en du als orígens de la vida, a una escala distinta: la dels temps geològics, que s'expressen en centenars de milions d'anys.

Nicolas Philibert

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

1994, 59 min, 35 mm color

Imatge: Frédéric Labourasse, Nicolas Philibert

So: Henri Maïkoff

Música original: Philippe Hersant

Muntatge: Guy Lecorne

Mescla: Julien Cloquet

Assistent de direcció: Valéry Gaillard

Direcció de producció: Françoise Buraux

Productor delegat: Serge Lalou

Coproducció: Les Films d'Ici, France 2, Muséum National d'Histoire Naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux, amb la participació del Centre National de la Cinématographie, Ministeri d'Ensenyament Superior i de Recerca, Ministeri d'Afers Estrangers, en associació amb Channel 4, RAI TRE, VPRO, Télévision Suisse Romande, amb el suport del Plan d'action 16:9 de la Unió Europea.

Lo de menos

Fidels a això que ara és una tradició, els interns i el personal mèdic de la clínica psiquiàtrica de La Borde es reuneixen durant l'estiu del 1995, amb el fi de preparar l'obra de teatre que han d'interpretar el 15 d'agost. A través dels assajos, la pel·lícula segueix els alts i baixos d'aquesta aventura. Però més enllà del teatre, conta la vida a La Borde, la quotidiana, el temps que passa, els petits detalls, la soledat i el cansament, però també els moments d'alegria, els somriures, l'humor, que adopten alguns interns i la profunda atenció que es tenen entre ells.



Lo de menos.

¿Com va sorgir la idea de la pel·lícula?

Després de l'estrena d'*El país de los sordos*, diverses persones, d'àmbits diferents, varen començar a parlar-me de La Borde. Jo havia sentit parlar d'aquesta institució atípica, la base de la qual és un enfocament molt particular de la bogeria, però, fins aleshores, la idea de rodar una pel·lícula en un entorn psiquiàtric no se m'havia ocorregut i vaig necessitar mesos abans de decidir-me anar a La Borde. El fet d'enfrontar-me al món dels bojos m'atemorïa i no veia la manera de rodar una pel·lícula en un lloc així sense parèixer un intrús. Al cap i a la fi, ¡la gent van allà perquè els deixin en pau!

Tanmateix, durant la primera visita em va impressionar l'ambient del lloc: l'esforç per ser acollidors, el respecte mutu ..., hi havia una placidesa corprendedora, ni hi havia murs ni bates blanques, hi dominava un sentiment comunitari molt fort, un sentiment de llibertat. Jean Oury, director de La Borde, des del primer moment, em va rebre i em va interrogar a fons sobre el meu propòsit. Li vaig exposar les meves reticències i les preguntes que em feia a mi mateix: ¿com evitar el folclorisme, el pintoresquisme, del la folia?, ¿en nom de quin interès superior podria jo filmar, amb tota tranquil·litat, persones dèbils, desorientades, fragilitzats pel

patiment, conscient que el fet de filmar-les podria empitjorar un sentiment de persecució o provocar deliris?

Després, com a cosa curiosa, durant les visites següents, alguns interns i membres del personal mèdic em varen començar a animar. Si jo tenia tants d'escrúpols, deien ells, era un bon senyal. No havia de pensar que, deien alguns pacients, que, amb el pretext que ells tenien trastorns psíquics o malalties mentals, permetrien que la càmera els manipulàs. En fi, els meus prejudicis es varen esvaïr a poc a poc i els temors produïts pels meus interrogants es varen convertir en desig d'afrontar-los.

¿Quines varen ser les opcions inicials que varen guiar el vostre treball?

A cada pel·lícula cerc una història, una metàfora que em permeti "transcendir" la realitat. Sempre es tracta de fer sorgir un relat a partir del lloc que ocup i d'evitar l'enfocament pedagògic del documental, que, sovint, en condemna d'entrada l'èxit cinematogràfic. Tenia la necessitat d'anar més enllà de la simple descripció de la quotidianitat i l'aventura teatral era que es preparava era l'ocasió ideal per a mi. Sense cap dubte, això era només un pretext, un mitjà per assolir alguna cosa més essencial, però, almenys, ja tenia un autèntic fil conductor. A més, a través del teatre tenia l'oportunitat d'estar prop de la gent, sense immiscir-me en la seva intimitat. En fi, gràcies al teatre podia donar a la pel·lícula un toc de lleugeresa, fins i tot una certa alegria, fer que em pareixia molt important.

¿Com es va escollir l'obra?

Aquest és el camp de Marie Leydier, una actriu de teatre que forma part del personal mèdic de La Borde. Ella havia muntat obres clàssiques els estius anteriors: Molière, Shakespeare... Aquell estiu, ella volia provar sort amb una obra contemporània. Un matí va arribar amb el text d'*Opérette*; a pesar de la complexitat de l'obra, l'opció no va tardar a imposar-se. A partir dels primers assajos, em va parèixer que *Opérette* ressonava de forma extraordinària en el context de La Borde, com si l'exuberància del text agafàs encara més entitat damunt les taules de la folia. A la pel·lícula tot passa com si la part més extravagant, la més folia, la produís l'obra en comptes dels bojos.

La música ocupa un lloc preponderant tant a l'obra teatral com a la pel·lícula, ¿com es va elaborar?

En principi, Marie pensava utilitzar aires d'opereta coneguts per adaptar les parts cantades. Tot d'una, m'hi vaig oposar, perquè això em crearia enormes problemes de drets d'autor; mentre un compositor no pertanguí al domini públic, costa una fortuna. El que necessitàvem era una música original i vaig proposar que féssim venir un amic músic, André Giroud, que sol treballar per al teatre. Va venir diversos dies abans del rodatge i va començar a compondre lliurement a partir dels textos de Gombrowicz. Alguns pacients ja havien tocat un instrument. André els va proposar que formassin una petita orquestra per acompanyar les cançons de l'espectacle. Tots els matins, s'acomodava en un racó del parc amb guitarres, percussions i el seu

acordió. Tots els qui passaven per allà podien tocar l'instrument que volguessin. Dos o tres pacients tenien una autèntica formació musical, però la resta eren debutants. S'ha de dir que era una situació molt delicada, summament ambiciosa. ¡Però no importava! El projecte era obert a tots.

Els músics varen haver d'aprendre a tocar junts i a escoltar-se mútuament durant les primeres setmanes, perquè cadascun, sense importar-ne el nivell, tengués un lloc en el grup. André tenia el seu "taller musical" tots els matins i, a les tardes, venia als assajos per fer cantar els actors. Els dos grups, músics i actors, només varen treballar junts els darrers dies.

¿El fet de fer teatre té una funció terapèutica?

És una pregunta complexa. La noció de "cura" tal com es concep a La Borde no es limita en absolut als medicaments. Curar és, abans que res, tractar de viure junts, preservant la singularitat, la identitat de cadascun. Des d'aquest punt de vista, les diferents activitats, fins i tot les més quotidianes, tenen un paper essencial: neteja, preparació dels menjars, escurar, planxar, atendre el telèfon, converses, comptabilitat, o el teatre, per descomptat, són mitjans que es donen als pacients per mantenir un nexa amb la realitat. En resum; es tracta d'inventar objectes que permetin "crear un nexa". No obstant, el teatre és una aventura excepcional; el fet d'haver d'assajar cada dia durant dos mesos, de posar-se dins la pell d'un personatge, de memoritzar el text, d'actuar amb els altres, d'aparèixer davant del públic, és un repte, tots han d'abandonar la pròpia illa de soledat i donar el millor d'ells mateixos. Tanmateix, seria un error creure que el teatre, tal com s'utilitza a La Borde, estigui basat en una teoria del tipus "art-teràpia": si feim teatre, és perquè, abans que res, tenim ganes de fer-ne. És un dels múltiples mitjans per compartir qualque cosa.

De forma paral·lela a la preparació de l'espectacle, la pel·lícula contempla situacions més quotidianes...

Havíem de mostrar que el teatre no era una finalitat en si mateixa, que formava part d'un context més ampli i que La Borde no era un poble d'estiueig del Club Mediterranée, sinó un lloc de patiment i de curació. Amb teatre o sense, en el fons, es tracta del mateix: una manera de donar cabuda al seu semblant a través de petits detalls de la vida quotidiana. D'aquí el títol, *Lo de menos*. L'atenció que es presta a les coses petites tradueix bé l'esperit que regna a l'internat i alhora és un motiu constant en les meves pel·lícules.

Mai no mostrau crisis ni conflictes, ¿no temeu els retrets per donar una imatge idíl·lica de la clínica?

Sempre hi haurà gent per a la qual la pel·lícula dona una visió massa polida de la bogeria o de l'asil; gent per a la qual la imatge dels bojos no hauria d'allunyar-se dels sempiterns clixés; gent que no s'atreveix a riure's quan és faceliós, o que sentirà culpable d'haver-ho fet. Puc entendre tot això, perquè abans d'arribar a La Borde jo, per ventura, tenia els mateixos prejudicis, les mateixes barreres. Quant al fet de mostrar situacions de crisi, confés que no vaig intentar ex-

plotar aquesta vena espectacular ni treure profit a costa dels pacients, dels moments en què ells són encara més vulnerables que de costum.

Al començament de la pel·lícula, amb aquestes siluetes que deambulen, no som molt lluny dels estereotips...

És veritat que un es pot sentir "voyeur"; els personatges estan filmats "a distància", en la seva soledat; són uns estranys per a nosaltres, com nosaltres ho som per a ells. Tots els clixés de la bogeria ens vénen a la ment en aquest moment. Però la pel·lícula dibuixa una trajectòria: a poc a poc ens anam apropant els uns als altres i els clixés s'esfumen per donar cabuda als personatges. Perquè els espectadors poguessin anar més enllà dels estereotips vaig pensar que, primer, havien d'afrontar-los.

¿Com varen acceptar els uns i els altres que els filmassin?

Érem un equip petit, quatre persones en total. Vàrem decidir que no rodàrem la primera setmana. Volíem conèixer la gent tranquil·lament, explicar-los el que volíem fer, mostrar-los mètodes de treball, sense oblidar aclarir-los que la pel·lícula estrenaria als cinemes; si alguns no volien ser filmats, en tenien el dret; tots s'havien de sentir lliures i nosaltres no els demanàrem que es justificassin. A pesar d'haver pres aquestes precaucions, l'afer no estava arreglat. Ens vàrem continuar interrogant, amb la mateixa agudesia, amb el mateix pes d'incertesa, fins al darrer dia de rodatge. No perquè hi hagués una desconfiança particular envers nosaltres, sinó perquè la majoria de la gent només es manifestaven a última hora, depenent de la situació, de l'estat físic del moment. Era molt variable, sovint imprevisible: un intern podia, de manera legítima, acceptar que el filmàssim un dia i negar-ho el següent.

No es fa cap distinció entre interns i personal mèdic...

Aquesta és una de les particularitats de La Borde. No hi ha cap senyal distintiu, almenys no formalitzada com a tal. Gairebé sempre, per descomptat, la bogeria es llegeix a les cares, a les mirades, als gestos. Però La Borde també acull gent com vós i com jo, que tan sols està fragilitzada en un període de la vida. A més, com que els interns tenen responsabilitats en la institució, un mai no sap a què atènyer-se. Si, per exemple, anau a l'Administració, el tipus que hi és, darrera de l'ordinador, pot ser un pacient. Un pacient expert en informàtica que ha vingut a posar una mà. És més, amb el pas del temps, alguns pacients s'han convertit en membres del personal mèdic. Jo mai no vaig tractar de saber qui era qui i tampoc no vaig interrogar quant al passat. La gent no són filmats segons els antecedents o la patologia. Admet que algunes seqüències, sobretot els assajos teatrals, deixen un dubte en suspens respecte de la identitat d'alguns interns. ¿Per què? ¿Potser havia d'afegir un subtítol (esquizofrènic, paranoic, psiquiàtric, infermer) cada vegada que una cara nova apareixia en pantalla?

No fingiré quant al fet que crec que no hi fronteres entre uns i altres, però la pel·lícula no se situa en aquest camp. El fet de no poder classificar certs "per-

sonatges" evita justament que se'ls jutgi a priori. ¡No importa si això desconcerta alguns espectadors!

Pensau, qualche dia, passar-vos a la ficció?

No n'excloc la possibilitat, però no tenc la impressió de fer una cinema "inferior", pel fet que les meves pel·lícules siguin documentals. No m'interessa rodar segons un guió escrit completament amb antelació. M'agrada aquesta fragilitat, aquesta part de risc que caracteritza a allò que s'inventa dia rere dia, sense saber-ne quina serà la sortida. En el cinema, la bellesa no es convoca amb cita prèvia. Quan aquesta es fica en una pel·lícula, molt sovint és per efracció.

¿Documental?, ¿ficció? La pregunta no per força té cap gran interès. Per mi, la frontera no és en aquest nivell, sinó, més aviat entre dues actituds; hi ha els cineastes que creuen en la trobada amb l'altre i els que no hi creuen.. Ficció o no, una pel·lícula sempre és una interpretació, una reescriptura del món. Per desgràcia, als documentals, els persegueix la noció de "realitat crua", així és com molta gent els desqualifica com a pel·lícules, és a dir, com a metàfores capaces de narrar el món com qualsevol alta ficció.

Per acabar, ¿com definíreu el tema de la pel·lícula?

Si, des del començament d'aquesta entrevista, no he deixat d'evocar la relació amb els que he filmat, no és una coincidència; crec que és el tema mateix de la pel·lícula. ¿Una pel·lícula sobre la bogeria? Clar que no. ¿Sobre la psiquiatria? Menys encara. ¿Sobre el teatre? És un pretext. En comptes de rodar un pel·lícula "sobre", vaig fer una pel·lícula "amb" i "gràcies als" bojos, i gràcies a La Borde. Si hagués de definir el tema, diria que és una pel·lícula que parla d'allò que ens uneix a l'altre, de la nostra capacitat, o incapacitat, per donar-li cabuda. I, per acabar, d'allò que l'altre, en la seva estranyesa, pot revelar-nos sobre nosaltres mateixos.

Entrevista realitzada per Patrick Leboutte.

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert
1996, 105 min, 35 mm color
Imatge: Katell Djian, Nicolas Philibert
So: Julien Cloquet
Música original: André Giroud
Muntatge: Nicolas Philibert, assistit per Julietta Roulet
Assistent de direcció: Valéry Gaillard
Direcció de producció: Patricia Conord
Productor delegat: Serge Lalou
Producció: Coproducció de Les Films d'Ici, La Sept Cinéma, amb la participació de Canal+, Centre National de la Cinématographie, amb el suport del Conseil Régional du Centre, en associació amb Channel 4, WDR, VPRO, International Film Circuit, Filmcooperative (Zurich).

Ser i estar

A gairebé tot el territori francès encara existeixen escoles de "classe única" que tenen un sol mestre, i

tots els nins del mateix poble, des del parvulari fins al darrer grau de primària. Entre el tancament en elles mateixes i l'obertura al món, aquestes petites tropes heteròclites comparteixen la vida quotidiana, per a bé i per a mal. La pel·lícula va ser rodada en una d'aquestes escoles, en el cor de l'Auvernia.

* * *

Volia situar la pel·lícula en una regió de mitjana muntanya, de muntanya agrícola, i, de manera espontània, vaig decidir fer les meves recerques en l'àrea del Massís Central. Per la bellesa, i l'aspror, dels paisatges.

Abans d'escollir l'escola, vaig entrar en contacte amb més de tres-centes i en vaig visitar més de cent. Per mi era important aconseguir una classe d'un efectiu reduït (entre deu i dotze alumnes), perquè cada un fos identificable i, per tant, pogués convertir-se en un personatge de la pel·lícula. També volia que la gamma d'edats fos al mes àmplia possible- del parvulari a l'últim grau de primària- per l'ambient que es crea en aquestes petites comunitats heterogènies, en què els nins han d'aprendre com més prest millor a ser autònoms, responsables d'ells mateixos i solidaris entre ells. A més, l'aula havia de ser força gran i lluminosa, per no haver d'afegir-hi llum artificial.

Com és natural, jo sabia que moltes coses depenien de la selecció del mestre, però, per aquest aspecte, que no obstant era essencial, jo estava bastant obert. Podia ser un home o una dona, jove o no tan jove, experimentat o no. Sabia molt bé que no s'obtenia la mateixa pel·lícula, però, es aquest aspecte, no partia de cap a priori.

Durant les localitzacions, que varen durar uns cinc mesos, vaig conèixer mestres apassionats, molt entregats a la seva tasca. Els seus mètodes, els seus conceptes pedagògics eren d'allò més variats, però que com que jo no tenia aptitud per jutjar en aquest àmbit, vaig deixar-ho en un segon pla. El professor que vaig escollir, el Sr. Georges Lopez, me l'havia recomanat l'inspector de la seva circumscripció. A pesar del seu estil, un si és no és, tradicional, vaig saber que era ell tot d'una que vaig entrar dins en una aula. I me n'he penedit. Sota una aparença un poc autoritària, al primer cop d'ull vaig percebre una persona d'una atenció profunda, d'una gran capacitat per escoltar. Vaig entendre que aviat es convertiria en un personatge fort de la pel·lícula, capaç de donar una suggeridora imatge del seu ofici. Tanmateix, la pel·lícula no pretén convertir-lo en un "model" en el qual els altres haurien d'inspirar-s'hi. A més, hi havia aquestes nins de rostres tensos pel desig de progressar, rostres unes vegades preocupats, altres relaxats, sovint graciosos, riallers; altres, seriosos, tancats, enigmàtics.

Els pares varen donar-ne tot d'una el vistiplau, sens dubte gràcies a la confiança que tenien al mestre, que duia vint anys a l'escola. Durant la primera trobada, els vaig precisar que, als fills, no sempre els mostraria en les situacions més gratificants, ja que, si no fos així, no hi hauria pel·lícula, almenys no hi hauria història.. També em vaig avançar quant al muntatge; s'havien de su-

primir hores i hores de primeres proves, sense dubte sacrificar algunes belles escenes, ja que un muntatge no és un *best-off*, sinó una construcció regida per lleis internes i també pel desig del realitzador. En fi, per dissipar qualsevol ambigüitat, vaig voler manifestar d'entrada la subjectivitat de la meua mirada i de les meues opcions futures.

Pareixia que els sorprenguéssim que es podia fer una pel·lícula sobre un tema tan fràgil, tan poc espectacular. Els vaig dir que estava convençut que filmar un nin en plena batalla per fer una resta podia convertir-se en una verdadera epopeia.

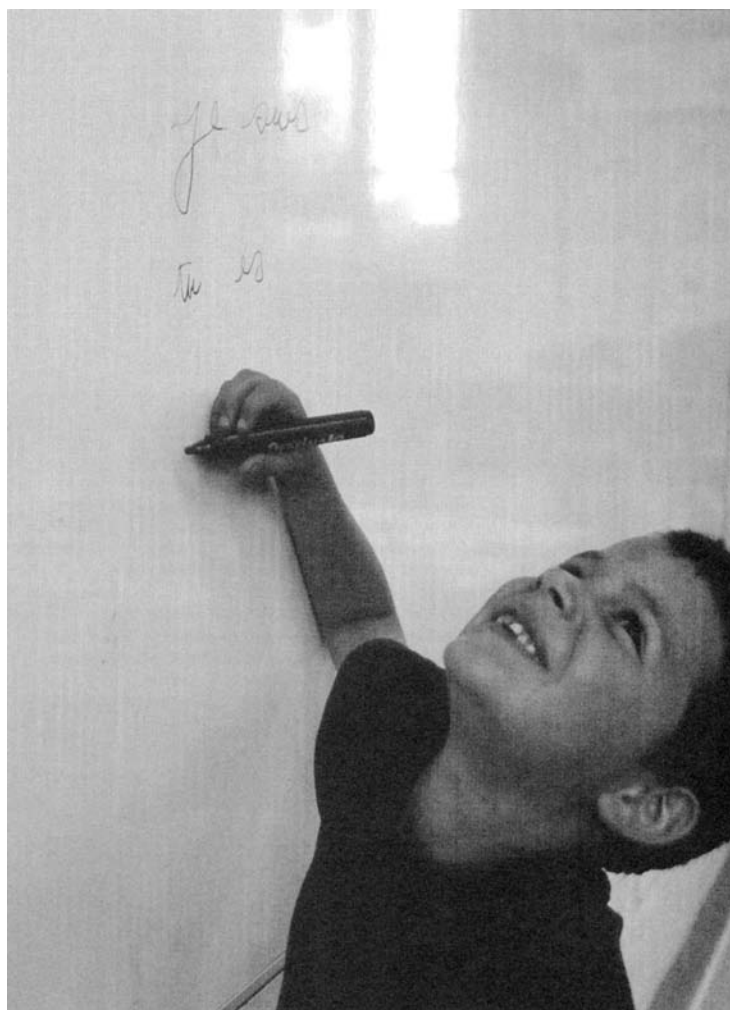
El rodatge va durar deu setmanes, repartides entre el desembre del 2002 i el juny del 2001. El primer dia ens vàrem agafar tot el temps necessari per explicar als nins com treballaríem, per què servien els nostres aparells. Tots varen mirar pel visor, varen jugar amb el zoom, es varen posar el casc sobre les orelles. Després varen començar a treballar, nosaltres també, i, després de tres dies, era com si nosaltres formàssim part del mobiliari.

Formàvem un equip de quatre persones: un cap de fotografia, un enginyer de so, un ajudant de càmera i jo. Des del punt de vista tècnic era molt complicat. L'enginyer de so havia de cobrir tot sol tota la classe i, com és obvi, no sabíem amb antelació qui interveniria. Quant a la imatge, hi havia nombroses trampes, havíem de vigilar de manera permanent els nostres reflexos a les finestres i a les pissarres. Com que vàrem optar per no afegir llum als tubs fluorescents existents, teníem poca profunditat de camp i cap marge d'error per a l'enfocament. És el més natural en aquest tipus de rodatge i això a donar el millor de si.

Havíem de ser al més discrets possible per no obstaculitzar el bon desenvolupament de la classe. Això no significa que pretenguéssim que ens oblidassin, o fer-nos transparents. En cap cas, els hauríem filmats sense que ho sabessin, d'amagat. Érem allà, entre ells, amb ells, en una espècie de complicitat muda, de "neutralitat indulgent", atents als mínims successos, a aquests petits detalls que entreteixeixen la vida d'una classe. Molt aviat varen entendre que no érem allà per jutjar-los, ni imposar-nos-en si algun d'ells se sentia incòmode, molest amb la nostra presència. Així, es va entaular una relació de confiança, que va créixer amb el temps. S'ha de saber trobar la bona distància per a cada pel·lícula. El que queda inscrit a la pel·lícula n'és un reflex directe.

Encara que hi hagi unes set mil escoles d'aquest tipus a França, el cert és que, ara, són una minoria i, sense cap dubte, desapareixeran. Tanmateix, no vaig tractar de centrar la pel·lícula en allò pintoresc, en la nostàlgia, en un cert enaltiment dels valors del passat, d'un món caduc. Tot el contrari; estic convençut que hi podem trobar elements de reflexió per construir l'escola del demà. A més, més enllà del context de l'escola rural, vaig voler mostrar l'acte d'ensenyar en la seva essència, un fet universal.

Crec que és una pel·lícula molt oberta, cadascú té la possibilitat de penetrar-hi, de projectar-hi els propis records d'infantesa. Pel que fa a mi, hi veig una certa gravetat. Abans del rodatge, havia oblidat la dificultat que



implica aprendre, i també madurar. Aquesta immersió dins l'escola va recordar-m'ho amb força. Aquest és, per ventura, el verdader tema de la pel·lícula.

Ser i estar.

Nicolas Philibert.

FITXA TÈCNICA

Direcció: Nicolas Philibert

104 min, 35 mm color

Imatge: Katell Djian, Laurent Didier, amb l'assistència d'Hugues Gémignani

So: Julien Cloquet

Càmera i muntatge: Nicolas Philibert

Música original: Philippe Hersant

Auxiliar de muntatge: Thaddée Bertrand

Direcció de producció: Isabelle Pailley Sandoz

Productor delegat: Gilles Sandoz

Productor associat: Serge Lalou

Actors: Sr. Georges Lopez, mestre, i els nins de l'escola de St-Étienne-sur-Usson (Puy-de-Dôme)

Producció: Coproducció de Maïa Films, Arte France Cinéma, Les Films d'Ici, Le Centre National de Documentation Pédagogique, amb la participació de Canal+, Centre National de la Cinématographie, Gimages 4, amb el suport del Ministeri d'Educació Nacional, Conseil Régional d'Auvergne, Procirep.

Selecció oficial al Festival de Cannes 2002. ■

En temps de James Bond i del Vietnam

Sebastián Planas

"Cada vegada que apareix una nova generació ha de rebel·lar per complir la seva funció: si no, no serveix per a res."

Roberto Rossellini (*Cahiers du cinéma*, núm. 94, abril de 1959)

"Masculin féminin... és més aviat un film sobre la idea de la joventut. Una idea filosòfica, però no pràctica, una manera de reaccionar davant les coses."

Jean-Luc Godard (*Les Lettres Françaises*, abril de 1966)

Un xiulet és una forma senzilla i espontània d'expressar-se. És a l'abast de tots (o gairebé) i a tots proporciona la possibilitat de fer música o explorar aquest art superior amb els nostres mitjans. Un xiulet entonant l'himne nacional francès ocupa la banda de so dels primers segons de *Masculin féminin* (1966), de Jean-Luc Godard, fet que no és ni casual ni accessori. La lluita pels mitjans d'expressió, la possibilitat que qualsevol persona pugui emprar els mitjans i deixar de ser un mer receptor, és un dels temes centrals del film, i la frescor

i l'espontaneïtat, algunes de les qualitats més aparents. En només aquests instants dels crèdits inicials, ja hi ha hagut una rica comunicació a diferents nivells, ja que també comença el narrador a enunciar-ne la presència, des del moment en què no hi ha ningú a qui atribuir aquest so i el pla següent no permet associar-lo de manera directa amb el moment present del personatge. No són pocs els elements introduïts amb un simple xiulet, amb la banda de so, que, en una ficció, s'empra per norma general, només per seguir la imatge i, aquí, ja ha adquirit sentit per ella mateixa. Simplement amb un xiulet damunt dels crèdits que parlen d'una pel·lícula d'aquelles que se'n fan tan sols "dues o tres a l'any", com diu el títol inicial. Es refereix a l'any 1965.

Com al *Neri*, 1963 (*El deprecio*), *Une femme mariée*, 1964 (*La mujer casada*) o *Pierrot el fou*, 1965 (*Pierrot el loco*), encara que la veu ver procedeix dels actors, no pot ser atribuïda amb claredat com a representativa dels personatges, pareix un vehicle més per a la veu de Godard mateix, qui hi insereix citacions, al·lusions, reflexions. És el narrador omniscient que ho controla tot; es desdibuixa la frontera entre narrador i creador. Els fragments de major poder expressiu es veuen precisament quan més s'imposa la presència autora en el text, amb la veu ver de qualsevol dels personatges sobre plans robats de gent pel metro, pels carrers, pels comerços, privats de so directe, i sense que aquestes veus es puguin associar a un present narratiu. La llibertat de les veus respecte de la història és com la llibertat dels plans de llocs de la ciutat que

Masculin féminin.





s'introdueixen a *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963 (*Muriel*), d'Alain Resnais, imatges intruses al relat que obrin la via a l'assaig des de la ficció. A *Masculin féminin* s'hi superposa una veu over a sèries d'imatges que s'insereixen sense relació immediata amb la història, després de suprimir el so ambiental i crear pauses prèvies de silenci total, en contrast amb els renous i sons dels plans anteriors. En aquests instants privilegiats de pausa, es genera una especial atracció i s'obre una bretxa en el relat que té la capacitat de preparar i potenciar la intensitat dels fragments inserits per articular idees, citacions, trossos extrets d'un hipotètic diari. La filiació directa amb la imatge documental permet aplicar-los l'idèntic, i encertat, judici, que Godard va emetre a propòsit d'*India*, 1958, de Roberto Rossellini, assenyalant que "la imatge no és més que el complement de la idea que la provoca." Aquesta manera de procedir suposa un interludi cap al que serà la introducció contínua de la pròpia veu de Godard a *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967 (*Dos o tres cosas que yo sé de ella*), en què s'accentua ja el treball d'anàlisi semiòtica de la imatge.

En el muntatge, hi són inserits plans que reintrodueixen la presència de la instància narrativa cada vegada que es produeix un aparent i efímer desviament fins al punt de vista d'un personatge. En escenes centrades en Paul i Madeleine, la càmera es desplaça cap a altres secundaris, o, fins i tot, cap a extres que, en altres films, no haurien tengut ni una línia de diàleg i, aquí, gaudeixen de valuosos minuts. En aquests episodis laterals, les possibles digressions no són tals, ja que s'abandona el

relat, però no el discurs, mantenint-hi un enllaç íntim, encara que no evident. La inclusió del diàleg tens, amb final tràgic, entre una dona blanca i dos homes negres a l'interior d'un vagó de metro, n'és una bona mostra. El diàleg és un *remix* de fragments de *Dutchman*, obra teatral de LeRoi Jones, escriptor i activista polític, negre i nord-americà, qui va defensar, en la seva obra i en diverses associacions, el moviment nacionalista negre. En l'obra s'exposa l'hostilitat dels negres contra la cultura blanca dominant i la possibilitat d'una revolució negra. És el germen d'una literatura negra que cerca afirmar la identitat afroamericana i la validesa artística dels seus valors culturals, amb una orientació de marcat to anti-blanc. Paul també pretén lluitar contra la ideologia dominant, a la seva manera, amb un anarquisme *light*. I a *Masculin féminin* es planteja el tema de com l'individu pot construir la seva identitat, en la societat i mitjançant el llenguatge, en el context d'un món dirigit pel consumisme i el sexisme. Paul admira Robert perquè, aquest, se sent compromès de manera sincera amb l'acció sindical i és ell qui ha d'explicar que Bob Dylan és un *viètnik*. Paul inquireix sobre el sentit d'aquesta paraula i Robert li contesta "és una paraula americana que ve de *beatnik* i de *Vietnam*." Nova connexió amb LeRoi Jones que, el 1958, va fundar una editorial que, en els inicis, va publicar treballs de Kerouac i Ginsberg.

Quan Paul col·labora amb Robert fent pintades contra la invasió nord-americana del Vietnam està mostrant la seva manera més habitual d'expressar-se, la manera de cercar una identitat. El fet que durant la paròdica projec-



ció en el cine Paul s'aixequi en dues ocasions per plasmar uns quants grafits i protestar per l'error en el format de la projecció és simptomàtic quant a la seva rebel·lió contra els mitjans existents en un entorn que el defrauda. La influència dels mitjans s'ha fet patent en aquest episodi amb els espectadors del cine llegint diaris. La de la cultura *pop* s'ha introduït, un cop més, mitjançant la banda sonora, amb el tema *pop* de Madeleine, interromput i fragmentat, com una interferència contínua en l'entorn, de la qual només els en pot salvar la projecció, l'inici de la qual acaba amb la intromissió erràtica de la cançó. Paul ha expressat abans la necessitat de "veure amb els ulls, parlar amb la boca, pensar amb el cap". Si ara el *pseudo-film* el decep, no té per què veure'l com a espectador acomodats, sinó que ha de buscar els mitjans disponibles per participar-hi activament, crear i trobar la pròpia via d'expressió. Sigui aquest un xiulet o una pintada a les parets. Quan torna al film, no hi troba el que n'esperava. "Aquest no era el film amb el qual havíem somniat. Aquest no era el film total que cadascun de nosaltres du en l'interior, aquest film que hauríem volgut fer o, més secretament sens dubte, que hauríem volgut viure." És la veu de Jean-Pierre Léaud, però podria ser també la de Jean-Luc Godard.

A més de projectar la presència autoral sobre el text, Godard deixa que es percebin de manera clara les empremtes del procés de producció, descobreix l'artifici. Els enquadraments són frontals i els personatges miren de forma directa la càmera, amb Paul sortint del cafè, de nit, mirant l'espectador i tornant a cercar l'entrada en quadre i tornant a mirar la càmera després que aquesta

l'hagi abandonat. Els moviments de càmera es fan evidents, lluny del grau zero de l'escriptura. A vegades d'una bella violència, com en la cita de Madeleine i Paul en què ell vol declarar-s'hi i ella té pressa per anar a treballar en el primer disc. Madeleine no vol ser allà i la càmera força l'orientació de l'enquadrament cap a ella, en *tràveling avant* simultani amb una ràpida panoràmica per apropar-se a la parella amorrada a la barra. El moviment es justifica de manera dramàtica, però la velocitat del gir, que es nota més gràcies a la combinació de moviments, és la que posa en escena la presència del dispositiu mateix i n'incrementa la bellesa precisament per l'evidència, per la fisicitat.

Altres marques senyalen l'artifici amb diferents graus d'èmfasi i jugant amb les diferents fases del procés de producció. En el muntatge de la banda de so, se suprimeix bruscament qualsevol so o s'insereix en els cartells el renou sec del disparador fotogràfic. Del rodatge en si en queden també traces subtils, instants agafats d'aquests cinc segons que es donen a l'actor des de la veu d'acció fins que realment la inicia: Paul estàtic i capbaix abans d'abocar-se un tassó d'aigua a la cuina és en realitat Jean-Pierre Léaud concentrat en l'acció que realitzarà, com Anna Karina pensant en Nana, abans d'arrencar a caminar pel carrer sent enquadrada de perfil a *Vivre sa vie*, 1962 (*Vivir su vida*).

Amb tot l'anterior, l'autor esdevé, en termes de Bordwell, un "superautor", en unir, a la presència constant i autoconscient, el factor de mostrar el domini sobre els modes i processos de producció. És ubiqua l'autoconsciència d'un Godard que sobre les imatges quotidianes i nocturnes dels carrers de París i el pla de Paul pensant i escrivint, ens assenyalava que "un filòsof és un home que oposa la consciència contra l'opinió. Tenir una consciència és estar obert al món. Ser fidel és fer com si el temps no existís." El "superautor" demostra estar obert a allò que ofereix el món i, com Diderot, elabora un mètode que enfronta dialècticament els personatges i utilitza i genera el diàleg mateix. El diàleg sorgeix de preguntes literalment insinuades durant el rodatge a les oïdes dels actors, de manera individual, per després creuar-les entre si i construir de manera genial i natural, creïble, entrevistes entre ells, mitjançant la tècnica de senzills plans i contraplans, en la major part sobreentesos, suggerits per un *so off* que, en realitat, és translació d'un *so over*. Mitjançant aquest brillant mecanisme que, de manera enganyosa, pareix provenir de la pura improvisació, s'aconsegueix la fresca espontaneïtat d'actors/personatges que es comporten com en la vida quotidiana. És també aquest mètode el que permet treure a la llum temes considerats com a tabú en l'època. Però, sobretot, és un recurs que col·labora en abandonar el tradicional centre d'interès sobre la descripció psicològica dels personatges, per traslladar-lo a la consciència que el seu discurs reflecteix les condicions que n'envolten l'existència. El recorregut, plasmat com un *dossier* inacabat, s'ha convertit en un procés d'apropiació de la veritat per part del cine, de reelaboració d'allò *real*, en què instants registrats amb una escriptura espontània s'entrellacen i intercalen amb trossos de realitat banyats per l'aura d'una poètica existencial, entre l'horitzó del documental i les ribes de la ficció. ■

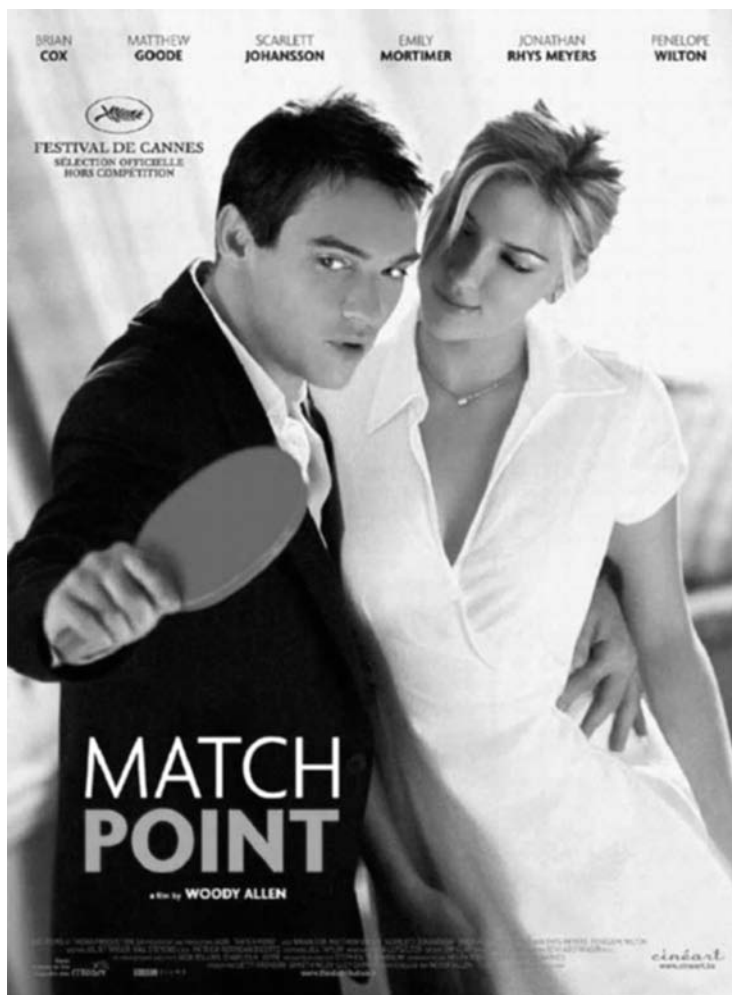


Segons la definició que recull la Gran Enciclopèdia Catalana, l'ètica determina la rectitud i el sentit del comportament humà segons uns principis normatius dels quals es deriven uns deures i unes obligacions. Més en concret, la deontologia estudia els deures i l'ètica professional. En aquest article, m'agradaria mirar d'aplicar aquestes teories al cinema.

Ara bé, ¿té sentit parlar d'ètica en art, o més aviat el mateix concepte d'ètica representaria una limitació a l'expressió creadora? De fet, ¿a qui ha de retre comptes, el creador? ¿Envers qui té deures? ¿Qui determinarà la "rectitud del seu comportament"? En principi, ningú. Cada espectador podrà estar d'acord o no amb allò que se li ha mostrat, però, com a mínim en el segle XXI, no sembla haver-hi cap consens sobre què és ètic o no en art, al contrari d'allò que succeeix en alguns temes polítics o socials. D'altra

banda, hem de reconèixer que la majoria d'espectadors, el que sí gosarien jutjar seria l'ètica d'alguns personatges, d'algunes situacions argumentals o del plantejament del tema, però no el mateix discurs fílmic. Això s'entén perfectament quan parlem d'*El naixement d'una nació* (*The Birth of a Nation*; D. W. Griffith, 1915): hom n'ha criticat sovint l'apologia del racisme, encara que els seus recursos expressius es consideren plenament vàlids.

Passem ara a la deontologia. ¿És aplicable a l'estil cinematogràfic? Traduït: ¿podem establir uns deures, una ètica professional a l'hora de filmar? Crec que sí. A falta d'un codi deontològic dels directors de cinema, vull pensar que cadascun d'ells estableix una sèrie de normes a cada nova pel·lícula, és a dir, fixa uns principis (deontològics?) als quals ha d'esser fidel, ni que sigui perquè és ell mateix qui posa les bases de la seva obra.



Per tant, consider que si el contingut d'una cinta és conforme als seus principis de llenguatge expressiu, és ètica. Per tant, això contestaria la darrera de les preguntes del paràgraf precedent: qui ha de determinar el comportament correcte de l'artista és ell mateix, en el sentit que ha d'esser coherent amb els seus mètodes de creació.

Voldria demostrar això amb dos exemples d'aquesta temporada: *Princesas* de Fernando León de Aranoa i *Match Point* de Woody Allen. Tenen en comú el fet de comptar amb dos artistes amb una veu pròpia i que sempre són els guionistes de les pel·lícules que dirigeixen.

Princesas exhibeix durant tot el metratge un estil, una manera de mirar, que l'acosta al gènere documental: la fotografia intenta esser crua, sense additius acaramel·lats; la majoria de les actrius que interpreten les prostitutes són desconegudes pel gran públic; però sobretot la càmera, amb els típics moviments de qui la duu damunt l'espatlla, insufla un aire de reportatge a tot el conjunt que, possiblement de manera inconscient, és percebut pel públic com a mostra de realisme. Això quant a la forma.

El contingut, en canvi, no es correspon amb l'anàlisi que hom esperaria d'aquella forma. Per començar, la pel·lícula no tracta de la prostitució, com ja va explicar prou el mateix Aranoa, sinó de la relació entre dues persones que s'hi dediquen. Conseqüentment, no hi ha gaires seqüències que impliquin intel·lectualment l'espectador; la majoria se circumscriuen al pla senti-

mental, apel·len al públic de manera emocional. Encara més: hi ha una evident manca d'informació respecte del personatge de na Caye (Candela Peña). ¿Com i per què es va iniciar en aquest ofici? ¿Quin nivell cultural i d'estudis té? ¿Per què hi continua, si aparentment no es guanya bé la vida i és obvi que no li agrada la feina?

Resumint, tenim una pel·lícula amb una textura d'imatges rasposa, amb uns colors apagats, amb una càmera en mà que remet, indefectiblement, a la plasmació objectiva de la realitat. Però d'altra banda, ens trobam que la cinta no intenta analitzar el tema de la prostitució, no és cap documental. La prova més feient d'això són els monòlegs de na Caye, d'un sentit poètic tan incontestablement bell com incongruent amb el to general de la cinta. ¿No resulta massa xocant que una prostituta tenguí temps de filosofar sobre "l'enyorança d'allò que encara ha de venir", per citar-ne només un exemple?

A l'altre cantó, hi trobam *Match Point*. Woody Allen comença la seva narració amb un pla fix d'una xarxa de tennis, sobre la qual va passant la pilota, fins que un moment hi xoca. Allen congela la imatge mentre la veu en off hi fa referència. Al final de la història, un anell xoca contra un arrambador i Allen torna a congelar aquesta imatge, en un paral·lelisme no per obvi, menys intel·ligent. De fet, és aquesta imatge la que activa de manera definitiva l'intel·lecte de l'espectador i el força a plantejar-se tota una sèrie de qüestions. Entremig, hem presenciat la història totalment fictícia d'un personatge que, curiosament, és narrada de manera més asèptica que la de *Princesas*, però del qual tenim molta més informació, és a dir, més elements de judici. Dit d'una altra manera, la història que ens conta *Match Point* no amaga el seu caràcter de ficció i l'estil es concentra a remarcar aquells punts de la narració que són claus per al seu desenvolupament temàtic. ¿Allen manipula? És clar. Com Aranoa. Qualsevol creador artístic ho fa. Però la manipulació del primer exigeix un paper actiu al públic. No tanca el tema, sinó que l'exposa amb totes les seves implicacions i ens força a prendre-hi una postura en un sentit o un altre.

¿Per què crec que la mirada d'Allen és més ètica que la d'Aranoa? Perquè la manera de narrar del primer serveix el propòsit del film. En canvi, tenc la sensació que Aranoa no juga net. Les seves imatges transmeten la mateixa sensació d'objectivitat i acostament que les d'Allen (tot i que amb diferents recursos), però el seu guió i, sobretot, els seus diàlegs, no hi encaixen. Aranoa simula l'objectivitat o, si voleu, el realisme, però en el fons només planteja una sèrie de qüestions sentimentals entre dos personatges molt concrets. A l'altre cantó, Allen no simula res: la seva mirada sí que és objectiva. El seu estil és eixut i concís perquè sap que parla de temes espinosos i no vol prendre-hi partit ni, molt manco, coaccionar-nos sentimentalment. La meua conclusió és, doncs, que des d'un punt de vista deontològic, el codi de conducta (en aquest cas, el codi d'estil) que exhibeix el nord-americà en el seu film és més coherent que el del director espanyol. ■

Cinemacampus. Curs 2005-06

Cicle "Cinema de Jean Renoir"

Lloc de projecció: Aula de graus de l'edifici Ramon Lull. Campus universitari

Dia de projecció: cada dimarts, a partir de les 18 hores

Dates: entre el 17 de gener i el 7 de març

Responsable del cicle: Magdalena Brotons.

Coordinador de Cinemacampus: Martí Martorell

La trajectòria de Jean Renoir esdevé un recorregut per la història del cinema: des dels primers treballs dels anys vint, molt influïts pel denominat corrent "impressionista" del cinema francès, fins a les darreres pel·lícules dels anys seixanta, l'obra d'aquest autor abraça avanços tecnològics com el so, el color i, fins i tot, les tècniques televisives. Amb una filmografia molt difícil de classificar dins un corrent o estètica determinats és evident que, en cada una de les etapes de la seva vida, Renoir es va mostrar receptiu a suggeriments i novetats, tot i que sempre va conservar la pròpia integritat artística.

Aquest cicle pretén ser una petita mostra del que Renoir va dur a terme al llarg de la seva carrera: des de la comèdia més fresca, amb *Boudu sauvé des eaux*, fins a un film de caire molt intimista, *The River*, travessam un món ple d'ironia, crítica social i intriga. Però aquest

és només un possible cicle, una selecció particular que deixa fora grans obres mestres del director francès.

El cicle "Cinema de Jean Renoir" constarà de les pel·lícules següents:

1. Boudu sauvé des eaux (1932). Dia de projecció: 17 de gener

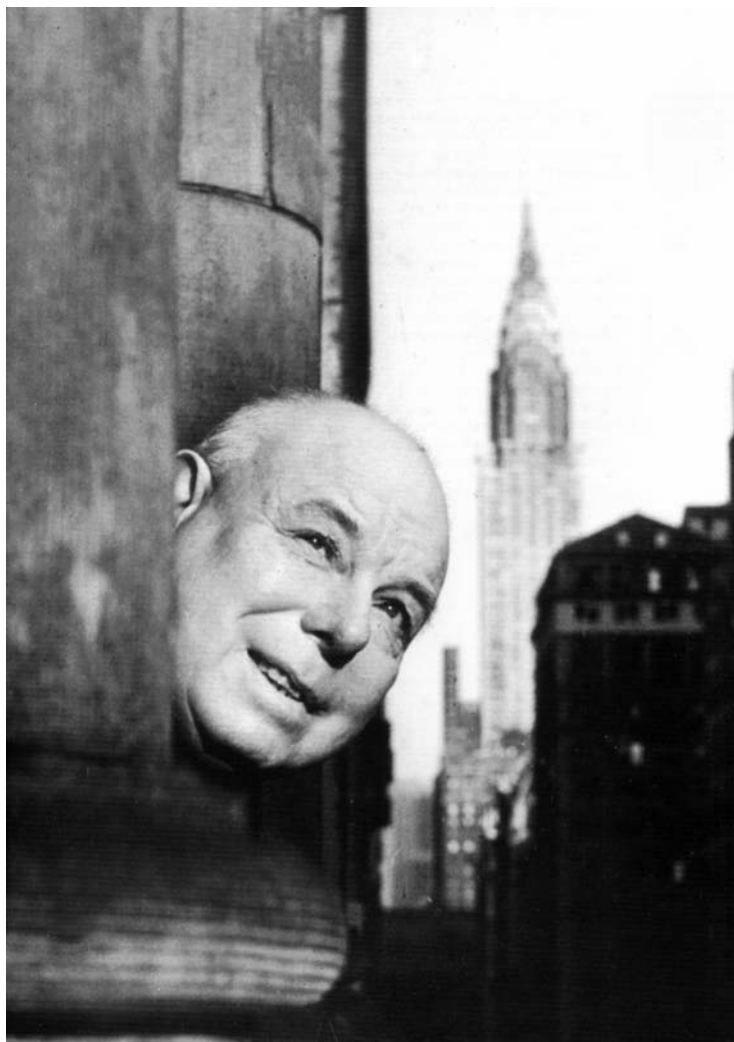
Monsieur Lestinguois és un pacífic burgès, amant de la literatura i la música, que viu a una de les voreres del Sena. Una altra de les seves passions és observar la vida que transcorre a través de les finestres de ca seva. Un dia veu com el pobre rodamóns Boudu cau al riu quan intenta salvar el seu canet. Des d'aquell moment, Boudu s'instal·la a casa del senyor Lestinguois i porta amb ell el seu particular estil de vida, que trastoca la tranquil·litat i l'ordre que fins aleshores havia regnat en aquella casa. Malgrat que la nova situació ofereix a Boudou la comoditat que abans no tenia, no es resigna a deixar enrere la seva anterior vida, molt menys segura, però molt més lliure.

2. Toni (1934). Dia de projecció: 24 de gener

Basada en fets reals ocorreguts poc abans de la realització del film, *Toni* conta la història d'un jove i ide-

La regla del juego.





Jean Renoir.

alista immigrant italià, enamorat de Josepha, tot i que no s'atreveix a demostrar-li l'amor que hi sent. Toni té com a rival Albert, el brutal capatàs belga de la mina on treballa. Albert sedueix Josepha amb promeses d'un futur millor i aquesta accedeix a casar-s'hi. Les noces se celebren el mateix dia que Toni es casa amb Maria, tot i que aquest feliç esdeveniment no serà sinó el principi d'un terrible desenllaç.

3. Une partie de compagne (Un día en el campo, 1936). Dia de projecció: 31 de gener

Un diumenge d'estiu de 1860, Monsieur Dufour, en companyia de sa dona, sa sogra, sa filla Henriette i el seu empleat Anatole, van a passar un dia al camp. Mentre Monsieur Dufour i Anatole pesquen, dos joves barquers fan la cort a les dames. Henriette viurà una breu però apassionada relació amb un dels dos joves... que no li impedirà casar-se amb Anatole.

4. La grande illusion (La gran il·lusió, 1937). Dia de projecció: 7 de febrer

Renoir proposa una visió satírica de les relacions entre els presoners i els guardes d'un camp de concentració durant la Primera Guerra Mundial, on les relacions entre els persones estan determinades no tant per la nacionalitat com per l'estatus social al qual pertanyen. Aquesta

anàlisi de les relacions humanes sota situacions extremes va provocar el rebuig dels excombatents francesos, que es varen sentir ofesos per la idea inacceptable que la classe social fos més important que la seva pàtria.

5. La bête humaine (La bestia humana, 1938). Dia de projecció: 14 de febrer

Adaptació de la novel·la d'Émile Zola del mateix títol, *La bête humaine* és la història de Jacques Lantier, un dels fills d'Auguste Lantier i de Gervaise, de la família dels Rougnon-Macquart. Jacques, conductor de trens, duu una vida de sofriment i angoixa per la seva addició hereditària a l'alcohol i per l'amor que sent per la jove esposa del seu cap, la perversa i sensual Séverine Toubard. Jacques ha vist com el seu cap ha assassinat un dels amants de sa dona, tot i que no el denuncia. Aquest secret uneix Séverine i Jacques, fins al punt que la jove incita Lantier a desembarassar-se del seu marit, a qui ella detesta.

6. La règle du jeu (La regla del juego, 1939). Dia de projecció: 21 de febrer

Un grup de l'alta societat es reuneix al castell del marquès de La Chesnaye per passar el cap de setmana. Entre els convidats es troba André, un aviador enamorat de Christine (la dona del marquès), Geneviève, l'amant del marquès, i Octave, un amic de la família. La reunió d'aquest grup de l'alta societat, juntament amb la resta de persones que es troben al castell (el majordom, el cuiner, un caçador furtiu, un guardabosc, etc.), portarà tot un seguit de fets que trasbalsaran el pretesament sòlid "ordre social" establert, basat en les aparences.

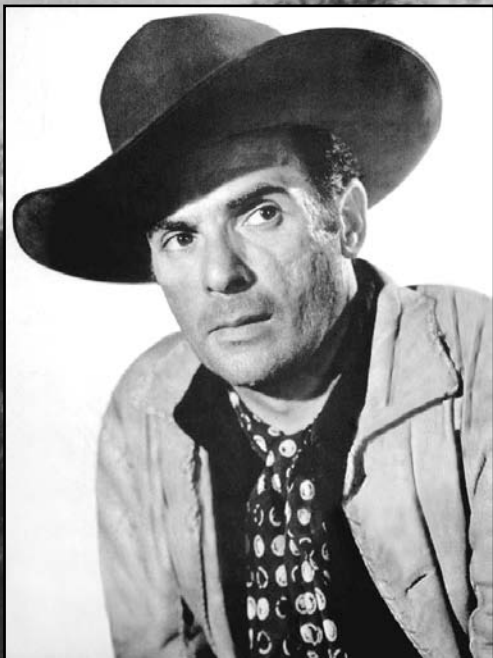
7. The Southerner (El hombre del sur, 1945). Dia de projecció: 22 de febrer

Durant la Segona Guerra Mundial, Jean Renoir s'exilia a Amèrica per fugir de l'ocupació nazi de França. A Hollywood realitzà cinc films, dels quals *The Southerner* ha estat destacat per la crítica no tan sols com el millor dels títols, sinó també com un exemple clar de la visió humanística que ens proposen els films d'aquest director. Amb el trasllat de la poètica del realisme francès dels anys trenta a l'Amèrica del Sud rural, Renoir ens relata un any en la vida d'un home que decideix intentar fer realitat els somnis, treballant la seva pròpia terra. **Atenció: aquesta pel·lícula es projectarà al Centre de Cultura de Sa Nostra, c/ Concepció, 12, el dimecres 22 a les 20 hores.**

8. The River (El río, 1951). Dia de projecció: 7 de març

La història de *The River* és una adaptació de l'autobiografia de l'escriptor Rumer Godden, que va col·laborar al guió amb Jean Renoir. Aquesta reflexió poètica sobre l'Índia obre el camí a una generació de directors occidentals que descobriren així Orient. *The River* és una intemporal i eterna lliçó sobre l'amor, la vida, i la mort, acompanyada d'una fabulosa banda sonora que rescata músiques tradicionals. Ben segur que és un film que no deixarà indiferents els espectadors que es deixin seduir per la història que transcorre a les voreres del Ganges, en la qual el riu es converteix en símbol de la vida. ■

Homenatge a JOHN HUSTON i MARC LAWRENCE



Apunts a contrallum L'apòstol dels fracassats

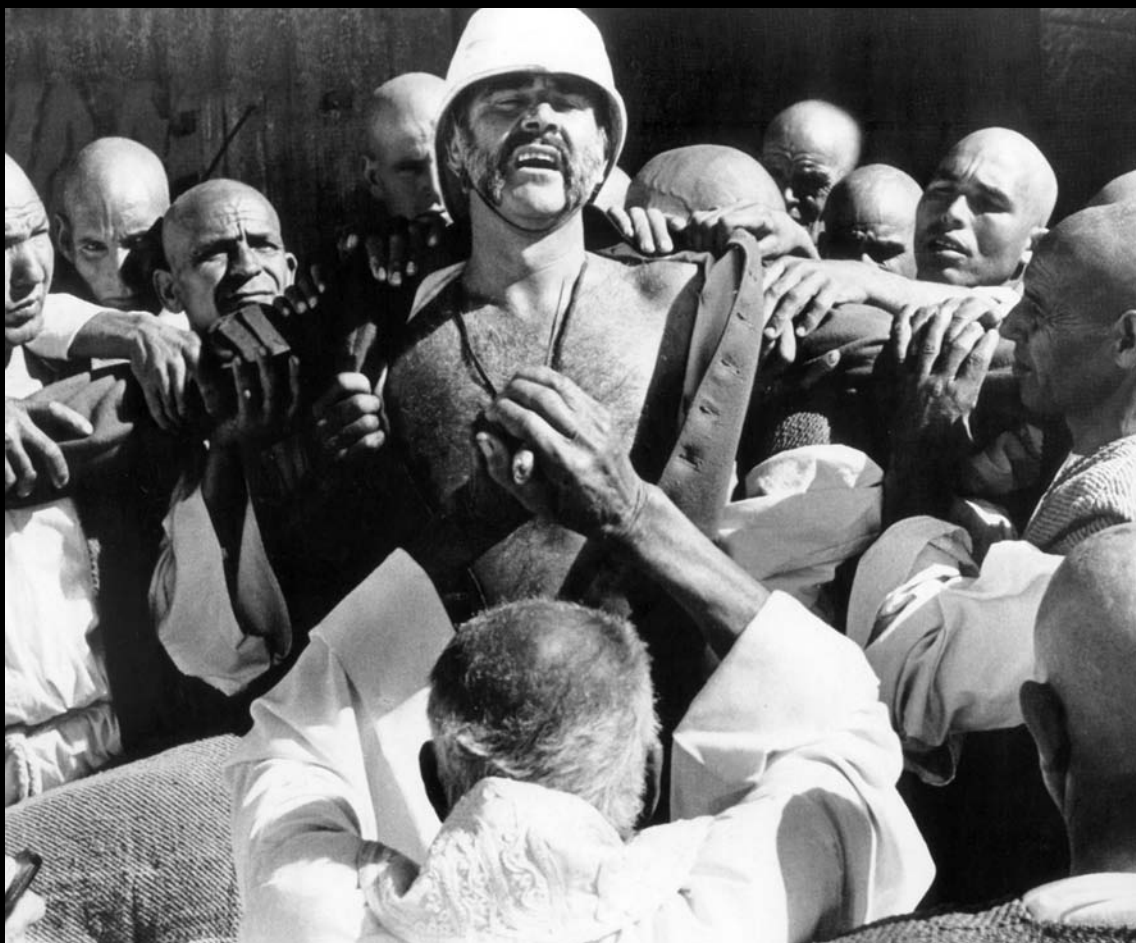
J.C. Romaguera

És aquest el títol que millor pot servir de presentació per a la figura d'un cineasta com John Huston, no tan sols perquè gran part de la seva obra hagi girat al voltant del tema del fracàs, la qual cosa ha fet que s'hagi simplificat en excés l'anàlisi de l'obra. És una forma de presentació adequada perquè sigui segurament la seva trajectòria com a cineasta —després d'haver-se iniciat com a guionista— la imatge exacta d'un perdedor, que tan sols quan estava a punt de fer l'últim sospir va ser capaç de deixar-nos una obra mestra com *Dublineses* —titulada originalment i de forma tan testamentària, *Els morts*—. Efectivament, ja des d'un principi, John Huston es va veure perseguit per una mena de maledicció que feia que les seves pel·lícules quedessin relegades per les obres d'altres cineastes contemporanis. D'aquesta manera, si era capaç d'oferir-nos una exemplar adaptació de l'univers de Hammett a *El halcon maltés* o de construir un policíac amb narració mil·limètrica i densitat dramàtica a *La jungla de asfalto*, apareixia el magisteri de Howard Hawks a *El sueño eterno*, per implantar una de les obres definitives del gènere, o una avantatjat Stanley Kubrick amb *Atraco Perfecto*, per posar-ne de manifest la inferioritat i fer ressorgir els aspectes més rebut-

jables del seu cinema, com certa tendència a la solemnitat o una certa impostura amb l'aplicació d'un estil acadèmic. Així sobreviu com un clàssic abocat a un paper secundari; de totes maneres, un esperit tan lliure com el seu, mai no es va sentir còmode dins l'univers de Hollywood.

Tampoc esdevenien d'allò més interessants els aspectes més experimentals d'algunes de les seves pel·lícules, com les innovacions plàstiques que va introduir en les imatges de *Moulin Rouge* o *Moby Dick*, agosarada adaptació del clàssic literari de Herman Melville, però que, al marge de l'exemplar construcció de la història, de la plasticitat de la imatge i de les reminiscències bíbliques, resta com una obra més pròpia d'un magnífic il·lustrador que no pas d'un solent cineasta. Així precisament és com el qualificaria Jacques Rivette des de les pàgines de *Cahiers de cinéma*, i és que el perdedor Huston també va veure com sortia malparat en un dels debats que centraren l'atenció de la crítica cinematogràfica els anys seixanta. Mentre *Cahiers du cinéma* venerava la imatge de Hitchcock i desdenyaven el cinema de Huston, el grup pertanyent a la revista *Positif* defensava, sense gaire entusiasme, des d'una perspectiva d'esquerra i agnòstica, el director

El hombre que pudo reinar.



de *La noche de la iguana*, destacant un tipus de cinema vital i lliure. Ha arrossegat el pobre Huston al llarg de molts d'anys, si no ho fa encara, les contundents crítiques de Truffaut —“la pitjor pel·lícula de Hawks és més interessant que la millor de Huston”—, Rohmer —“Huston no té talent més que per denigrar el cinema”—, etc.

Arribats a aquest punt, però, cal prendre la decisió de si anar a favor o en contra del director d'*El juez de la horca*, i com si de retre-li un homenatge es tractés, que millor que decidir-se per reivindicar el fracàs —el del protagonista i el d'aquest article—. Cal, doncs, estar disposats a deixar de banda alguns malentesos, alguns tòpics. I la primera cosa que cal tenir en compte és que, quan parlem de John Huston, a diferència d'altres com Hawks o Ford, que es convertiren en el tram final de la seva carrera en cineastes endogàmics, reclosos en el seu propi univers, repetint els temes, les obsessions, ho feim d'un cineasta que assoleix, en la maduresa, la capacitat de transmetre, mitjançant l'estil, un esperit lliure i una visió del món contemporani, que fan que les seves obres, malgrat les seves irregularitats, es transmetin d'una manera molt més sincera i autèntica. Ja no arrossequen obres com *Fat City*, *El hombre que pudo reinar* o *El honor de los Prizzi* l'excessiva càrrega al·legòrica que pesava en la, per altra banda magnífica, *Vidas Rebeldes*, i sí que, en canvi, posen de manifest una actitud sense complexos i una voluntat

d'expressió sense lligadures, que es tradueix en l'adopció d'un to que en ocasions va a contracorrent dels tòpics.

Un altre aspecte que cal valorar és aquesta atribució que s'ha fet a John Huston com a cineasta del fracàs, ja que aquesta, en un tant per cent molt alt, no és del tot encertada. És aquesta una idea que sorgeix pel fet que moltes de les pel·lícules giren al voltant d'un grup de personatges que acaben fracassant en l'assoliment d'una determinada empresa. Però aquesta idea no deixa de ser errònia si atenem al fet que, sobretot els personatges, més que erigir-se en perdedors, són individus disposats a sacrificar-se perquè entenen que l'èxit no és l'objectiu últim i sí que ho és aconseguir una manera d'entendre la vida i de transitar-hi. Així doncs, en el fons, aquests perdedors s'erigeixen en vencedors morals sota la mirada hustoniana, que observa com darrera l'aparent fracàs dels personatges hi queda una victòria interior, aquella que es deriva de la força de voluntat per mantenir una determinada actitud de manera inexorable. En definitiva, segurament sigui aquesta la imatge que reflecteix la figura de Huston mateix, algú que no va acotar mai el cap i que, malgrat les ensopegades, va seguir fidel a unes idees, allunyades de les de Hollywood. El final dels seus dies li depararien una petita victòria amb *Dublinese*, segurament el millor punt i final que hagi posat mai un cineasta, i pel qual ens veuríem obligats a canviar el títol de l'article. ■



Fat City.

Cayo Largo: l'hotel de les pors

Guillem Flot Pons

A partir d'una obra teatral de Maxwell Anderson, dos talents cinematogràfics de l'altura de John Huston i Richard Brooks s'uniren per signar el guió de *Cayo Largo* (*Key Largo*, J. Huston, 1948), un dels films més populars, per altra banda, de la mítica parella Bogart-Bacall. La presència d'aquests dos monstres de la pantalla no ens ha d'impedir, però, destacar l'harmonia aconseguida entre els personatges adaptats per l'eficaç guió de Huston i Brooks i els actors que els donen vida. A més dels dos indicats, és impossible oblidar-se de les interpretacions d'Edward G. Robinson, Lionel Barrymore, Marc Lawrence o Claire Trevor.

A més del repartiment, si per alguna cosa podríem qualificar *Cayo Largo* com un film imprescindible és, segons el meu punt de vista, la precisió quirúrgica amb què encaixen els passats i els temors de personatges protagonistes i secundaris que conflueixen a l'hotel d'una de les illes properes a la costa de Florida, regit pel senyor Temple i la seva nora Nora (valguin la redundància i les curiositats que tenen això dels idiomes, si em permeten la broma), vídua d'un company de Frank (Bogart) a la Segona Guerra Mundial. Frank està de pas per anar no se sap quin lloc dels voltants (ni crec que importi) i aprofita per fer una visita a la família del seu amic i contar-los algunes vivències del difunt parent durant el conflicte a Europa. En el primer encontre que mantenen Bogart i Bacall, la fluïda posada en escena de Huston dóna pas a una petita pausa en forma de primer pla de Nora mirant fixament Frank, quan aquest

està parlant amb Temple, únic però plenament aconseguit recurs per comunicar la fascinació que, de bon començament, sent la jove per l'amic del seu marit.

Prèviament a la barreja de tensions i personalitats que conformarà el gruix del film, el guió proporciona un inquietant degoteig de rierols que acabaran formant una angoixant barreja, circumstància que provoca que l'inici del relat sigui especialment interessant. Una vegada assabentat Frank, indirectament, de la fuga de la presó dels germans indis Osceola, que no sabem quin paper poden jugar en tot plegat, el protagonista es troba amb un hotel controlat per uns poc amables individus que resultaran ser els sequaços d'un temut gàngster i, en un principi, només trobarà la simpatia de l'alcohòlica amant del gàngster, Gaye Dawn, interpretada de manera magistral per Claire Trevor, sens dubte en el seu paper més recordat, juntament amb el de la prostituta Dallas a *La diligència* (*Stagecoach*, John Ford, 1939). En el segment corresponent encara a la introducció, Huston sap jugar molt hàbilment amb el temor que desperta allò que no es veu. Ho fa, per un costat, amb la figura del mafiós ocult a la seva cambra, de qui tothom parla però l'espectador no veu i, per altre costat, amb la tempesta de vent i pluja que s'anuncia i que també tothom tem, en un principi l'únic element que s'atrevirà a enfrontar-se seriosament als interessos criminals del gàngster, ja que, com es diu en algun moment del film, aquest ni la pot assassinar ni tampoc subornar, de manera que





s'hi ha de sotmetre. Igualment inquietant, per altra banda, és la omnipresència dels sequaços, sempre mirant el que fan els protagonistes, com bèsties a l'aiguait d'una potencial presa.

Amb l'arribada dels primers vents, no només augmenta la tensió dels esdeveniments narrats, sinó que canvia el to visual de la pel·lícula: la fotografia de Karl Freund, que havia començat força lluminosa, esdevé plena d'ombres i de primers plans inquietants. El malestar general i els cops d'efecte que s'aniran succeint seran reforçats, pel que fa a l'apartat fotogràfic, per la lluminositat dels llamps provocats per la tempesta. Amb els nervis acumulats apareix la primera pistola i, en un savi paral·lelisme, Huston decideix mostrar immediatament el personatge de Rocco, un Edward G. Robinson en plenes facultats, que se sent com peix a l'aigua en aquest tipus de papers mesquins (recordem també el seu paper a *Els Deu Manaments* [*The Ten Commandments*, Cecil B. De Mille, 1956]), maldat que arriba a extrems insuportables quan no dubta a acusar els innocents indis de l'assassinat del policia o quan dona "l'oportunitat" a Frank d'enfrontar-se a ell amb una pistola descarregada, sense que el protagonista ni l'espectador ho sàpiguin, una trampa de gat vell aprofitada, per exemple, amb connotacions diferents, a *Jungla de cristal* (*Die hard*, John McTiernan, 1987). Això no obstant, és en el fet de "suportar l'insuportable", de ser prudent i esperar el moment oportú, en què el personatge de Bogart demostra l'heroïcitat. Ha recorregut suficient món i s'ha trobat en situacions prou difícils com saber que amb gent de la classe de Rocco, megàlòmans i violents tirans, s'ha d'actuar amb peus de plom si es vol seguir viu. La supervivència ha de ser sovint conseqüència de l'egoisme, però Frank no pot evitar intentar ajudar els altres sempre que pot. En relació a la seva actitud, no voldria deixar passar l'ocasió de referir-me a un dels nombrosos moments brillants de *Ca-*

yo Largo: la trista humiliació que passa l'amant del gàngster quan aquest la fa cantar, i demostra que l'alcoholisme ha acabat amb la veu; vists els resultats, Rocco li nega la copa que li havia promès si cantava, però Frank el desafia, s'aixeca i serveix la beguda a Gaye; com a resposta per l'acció, Rocco etziba dues galtades a Frank. Són uns instants en què els tres personatges es dibuixen amb molta claredat, però que afecten també a altres figures que no intervenen directament en l'acció, com és el cas de Nora que, a partir d'aquí, canvia l'opinió que li havia quedat de Frank, després que aquest li hagués volgut fer creure (i s'hagués volgut fer creure a ell mateix) que era un covard i que ho era perquè no li interessaven més batalles que les seves.

Les batalles enteses en el seu sentit bèl·lic són un altre referent important dins el relat, que pretén retratar els dubtes presents en tota postguerra sobre el sentit d'aquesta i sobre el valor que s'ha d'atorgar al que s'ha guanyat i al que s'ha perdut, entès sempre des del punt de vista de les circumstàncies personals de cada individu que s'hi ha vist implicat. Podem estar més o menys d'acord amb el que pensin els personatges, però per algú com Frank, que va perdre amics a la guerra, tornar a casa i veure que, gent com Rocco pot sortir-se amb la seva amb tota impunitat, el fa reflexionar sobre si no queda molt encara per fer i per lluitar per aconseguir donar sentit al concepte de justícia, encara, per desgràcia, utòpic en els nostres dies. L'actuació final de Frank contra Rocco i els seus sequaços i la decisió que pren de quedar-se amb els Temple per formar una nova família aconseguixen aportar una llum simbolitzada per la qual s'entra en el darrer pla del film quan Nora obre una finestra. Tal i com es venia parlant en diversos moments anteriors, el món no serà excessivament diferent "amb un Rocco més o menys", però probablement sí que ho seran les vides, o les consciències, dels nostres protagonistes. ■

La jungla de asfalto de John Huston

Iñaki Revesado

En *La jungla de asfalto*, film de l'any 1950, John Huston adapta amb l'ajuda de Ben Madow la novel·la de W.R. Burnet del mateix títol, que recrea el vell mite de l'atrancament perfecte, organitzat en aquest cas per una sèrie de personatges que viuen al marge de la llei i que veuen la possibilitat de retirar-se per sempre si l'atrancament que preveuen surt tal i com tenen previst. Amb aquest film podem considerar John Huston com a un dels pares del cinema negre modern. El realitzador encara aquest projecte, sisè en la seva carrera, després d'haver titubejat amb el gènere en el seu primer film *El halcón maltés* l'any 1941. La llarga relació d'obres dirigides per John Huston li ha permès tocar la majoria de gèneres cinematogràfics, i si bé, com li passa a qualsevol artista, no totes les seves obres assoleixen els mateixos cims de qualitat, Huston és el creador d'un grapat de les millors obres de la història del cinema. A més de les ja esmentades *El halcón maltés* i *La jungla de asfalto*, la seva filmografia es vertebra amb films memorables, com ara *Cayo Largo* (1948), *La reina de África* (1951), *Moby Dick* (1956), *Sólo Dios lo sabe* (1957), *Vidas rebeldes* (1961), *La noche de la iguana* (1964), *El honor de los Prizzi* (1985) o *Dublínenses* (1987). Gairebé res... Trajectòria cinematogràfica a què no és aliena la seva trajectòria vital. Si bé des de jove mostrà interès pel món del cinema i del teatre (son pare era l'actor Walter Huston), també la vida li dugué a destins tan romàntics com ara formar part de l'exèrcit revolucionari de Zapata, o tan prosaics com ara complir les seves obligacions amb l'exèrcit del seu país, participant en la Segona Guerra Mundial.

La principal novetat que presenta *La jungla de asfalto* respecte d'altres obres del gènere és que, si bé l'excusa del film és l'atrancament a la joieria, la narració va molt més enllà dels preparatius i de l'atrancament pròpiament dit. Huston es deté en cada un dels personatges que formen part de la banda i en fa un retrat interior que analitza, a més dels interessos econòmics que els mouen, quines són les seves mancances i insa-

tisfaccions, donant com a resultat una banda formada per autèntics perdedors, que aconsegueixen guanyar-se la simpatia i complicitat de l'espectador. Una de les autèntiques proeses de la pel·lícula és que el realitzador no sacrifica ni una busca del suspense necessari per oferir-nos l'esmentat i acurat retrat dels personatges.

De la mateixa manera del que ha passat amb altres mostres del cinema negre, hi ha una clara contraposició entre allò que simbolitza el món urbà i el que representa el món rural. La ciutat d'un costat, de l'altre el camp. El mitjà urbà també aquí representa l'espai sense llei, on tot és vàlid si es vol aconseguir pujar en l'escala social, sense tenir en compte a què o a qui s'ha deixar enrere per aconseguir l'objectiu proposat (en aquest sentit, el títol del film no pot ser més representatiu). La ciutat és, a més del marc on es desenvolupa l'acció, una de les causes que empenyen els personatges. La ciutat és difícil i no es compadeix de ningú. D'una altra banda els espais oberts, el camp, el cavalls formen part de l'espai on el home, sotmès a la natura, s'humanitza. L'hostilitat enfrontada a la llibertat es materialitza també en la llum amb què es construeixen les escenes: la foscor i les ombres de la ciutat, on els personatges organitzen les seves malifetes, s'oposen a la claror del paisatge natural, on el protagonista es permet el dret de somniar.

El film va aconseguir un parell de nominacions als Oscar, però tot just Sam Jaffe, per la creació del personatge de Doc, va resultar guardonat. De fet, l'Acadèmia va reconèixer Huston amb altres nominacions, però només va ser recompensat per la direcció d'*El tesoro de Sierra Madre* (1948). El film suposà també el debut en el cinema de Marilyn Monroe, en un personatge secundari que per les seves característiques semblava ja un presagi de la imatge que després com a gran estrella s'acabaria per guanyar.

També, a títol de curiositat, cal indicar que un altre geni del cinema, el gran Stanley Kubrick va prendre *La jungla de asfalto* com a base del seu *Atraco Perfecto*, també amb uns excel·lents resultats. ■



John Huston, un pessimista lúcid

Román Gubern

Dublínenses.

John Huston (1906-1987) pertany, com el seu coetani Billy Wilder, a l'anomenada *lost generation* (generació perduda) del cinema nord-americà, a la que va iniciar la carrera a Hollywood a començaments dels anys quaranta, va patir les turbulències de la Segona Guerra Mundial i el terratrèmol polític del *macCarthyisme*, etapa durant la qual va oferir, precisament, el més original del seu talent, firmant títols capitals del cinema negre. En realitat, Huston, en la moguda biografia del qual es mesclen l'experiència militar i la pràctica de la boxa (que reflectiria, d'una manera brillant, a *Fat City*), havia iniciat una modesta carrera d'actor el 1925, a l'ombra de la figura paterna, l'actor Walter Huston, que va donar pas a l'activitat com a guionista, en títols tan interessants com les produccions de Warner Bros, *Jezabel* (*Jezebel*, 1938), de William Wyler, *The Amazing Dr. Clitterhouse* (1938), d'Anatole Litvak, o *El último refugio* (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh i Humphrey Bogart com a protagonista masculí, en el mateix any del seu debut com a director. En efecte, el 1941, Huston va recuperar Bogart, que moria com a gàngster fugitiu al final d'*El último refugio*, per convertir-lo en el detectiu privat Sam Spade d'*El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), la versió magistral de la novel·la clàssica de Dashiell Hammett. Amb un repartiment format, a més, per Mary Astor, Peter Lorre i Sydney Greenstreet; Bogart va encarnar un personatge de perfil tèrbol, que es movia en el clarobscur d'un xoc de cobdícies, a la recerca de la valuosa estatueta del falcó maltès. El gàngster mític havia donat pas a un detectiu menys romàntic que aquell i havia marcat una fita en la història del cinema negre.

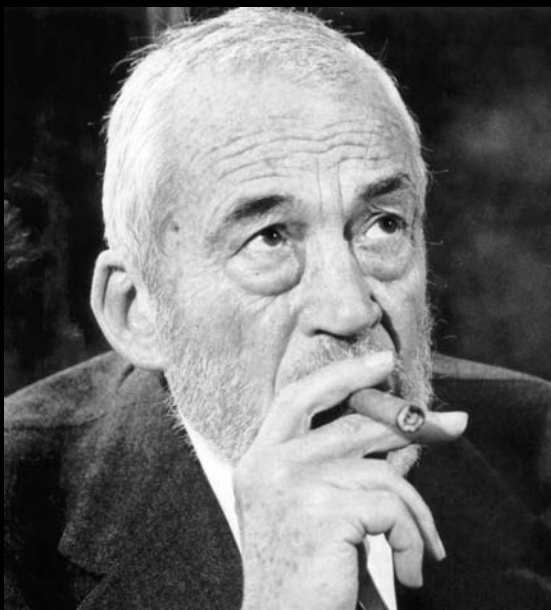
Però l'entrada dels Estats Units a la Segona Guerra Mundial no va tardar a reorientar la producció de Huston, al servei de la causa bèl·lica, amb *Across the Pacific* (1942), i amb diversos documentals per a l'exèrcit, com *Report from the Aleutians* (1943), *The Battle of San Pietro* (1945) i *Let There Be Light* (1946), que, per la cruesa en mostrar els devastadors efectes de la guerra en els soldats, va ser arxivada i cancel·lada l'exhibició. El retorn de Huston a la vida civil es va produir amb el clamorós èxit d'*El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1947), basada en una novel·la de l'enigmàtic B. Traven, i en què Bogart es va transformar en un cercador d'or per la serra mexicana. En aquesta pel·lícula, que va obtenir l'Oscar al millor guió, actor secundari (Walter Huston) i a la millor direcció, va esclatar el model dramàtic-pessimista dels seus personatges perdedors, els *losers*, que veien recompensat l'esforç amb un inesperat fracàs final; en aquest cas, l'or arrabassat de la terra, al final, hi tornava. En un Hollywood entusiasmada amb els finals feliços, la mitologia del fracàs anava contracorrent. Huston va tornar al cinema negre en l'adaptació de l'obra de teatre de Maxwell Anderson *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948), un nou esglai del cinema negre en què va enfrontar Edward G. Robinson, representant del vell gangsterisme mega-



lòman de la Depressió amb un Bogart sensibilitzat per la presència de Lauren Bacall (convertida ja en esposa a la vida real); Bogart s'hi encarava amb èxit, amb el vell gàngster, en el marc d'una residència aïllada per una tempesta tropical. La culminació de Huston al cinema negre va ser una obra mestra, *La jungla del asfalto* (*The Asphalt Jungla*, 1950), en què va humanitzar els gàngsters, liderats per Stanley Donen; fracassaven, després d'haver aconseguit assaltar la caixa forta d'una joieria, assabentant-ne, a més, el director de les connexions de l'hampa professional amb homes de negocis, en aparença, respectables (Louis Calhern).

The Red Badge of Courage (1951), basat en una novel·la de Stephen Crane, va suposar una inflexió en la filmografia de Huston, amb una àcida i corprenedora incursió en la guerra civil nord-americana, protagonitzada per un soldat desertor; per primera vegada, Huston va conèixer el fracàs comercial. Però va remuntar, de manera brillant, la caiguda amb una esplèndida comèdia en technicolor *La reina de Àfrica* (*The African Queen*, 1952), que va reunir, en inhòspits paratges africans, un duo format per un aventurer (Humphrey Bogart) i una puritana (Katharine Hepburn). Bogart va aconseguir un Oscar. En un canvi de registre espectacular, Huston va reconstruir a continuació, a *Moulin Rouge* (1953), els escenaris del París de final de segle per fer una biografia del genial pintor Henri de Toulouse-Lautrec (José Ferrer), tractant d'assolir, en l'ús del color, les equivalències cromàtiques i plàstiques de l'obra del pintor.

Després d'adaptar, el 1954, amb la col·laboració de Truman Capote, la novel·la *Beat the Devil*, Huston va escometre, el 1956, una versió d'una de les grans novel·les de la literatura nord-americana, l'epopeia balenera *Moby Dick*, que ja havia estat objecte de dues versions en el cinema nord-americà. A partir d'un guió escrit amb Ray Bradbury, es va rodar en estudis britànics i paratges irlandesos i portuguesos, amb Gregory Peck encarnant el capità Ahab i Orson Wells en la breu, però imponent, aparició de mossèn Mapple en un púlpit en forma de proa naval. La fotografia d'Os-



wald Morris es va plasmar en una gamma de colors freds, simulant una tonalitat de la fotografia del segle XIX, per la qual cosa s'hi va afegir una capa grisa a l'emulsió. Huston va escriure a les memòries que va ser la pel·lícula més difícil, amb un rodatge ple d'incidents. En l'escena final va oferir un estremidor primer pla de l'ull de la balena i quan emergeix un Ahab enredat en les cordes que envolten el cetaci, la postura del seu cos suggereix una crucifixió. Huston va obtenir amb *Moby Dick* el premi com a millor director per part de la Motion Picture Nacional Board of Review i el New York Film Critics Award.

Sólo Dios lo sabe (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957), basada en una novel·la de Charles Shaw, va reunir en una illa del Pacífic un militar extraviat durant la Segona Guerra Mundial (Robert Mitchum) i una monja irlandesa (Deborah Kerr), fet que convertia la pel·lícula en un eco atenuat de *La reina de Àfrica*. El contrast tipològic entre els dos sexes es va repetir a la pel·lícula següent, *El bárbaro y la geisha* (*The Barbarian and the Geisha*, 1958), que va enfrontar en el Japó vuitcentista, que començava a obrir-se a Occident, John Wayne i l'actriu Eiko Ando. L'allunyament dels escenaris dels Estats Units contemporanis es va confirmar amb *La raíces del cielo* (*The Roots of Heaven*, 1958), incursió africana basada en la novel·la homònima de Romain Gary. Després d'aquestes tres pel·lícules acollides d'una manera tèbia, Huston va recuperar el pols amb el western *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*, 1960), per al qual va reclutar Audrey Hepburn en el primer paper en aquest gènere, convertida en l'epicentre d'una família de rudes pioners que s'enfronten als indis.

La següent pel·lícula, *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), tindrà una inquietant aura emblemàtica. Basada en un text d'Arthur Miller, a l'ocàs de la relació sentimental amb Marilyn Monroe, el repartiment, a més d'ella, estava format per Clark Gable, en el paper d'un cowboy en decadència, i Montgomery Clift. Rodada en les planures de Nevada, aquesta pel·lícula malenconica i crepuscular sobre el fracàs existencial, és com

el testament cinematogràfic de Marilyn Monroe i de Clark Gable, morts poc després. Aquest aspecte nocturn i inquietant de *Vidas rebeldes* va contaminar també la pel·lícula següent, *Freud, pasión secreta* (*Freud, the Secret Passion*, 1962), un inquietant viatge a l'interior de la consciència humana, protagonitzat per l'actor supervivent de la pel·lícula anterior, Montgomery Clift, després d'haver rebutjat Huston un copió guíó sobre el psicoanalista escrit per Jean-Paul Sartre. Després d'aquesta experiència europea, Huston va abordar amb bon pols una intriga criminal bastant clàssica, *El último de la lista* (*The List of Adrian Messenger*, 1963). I va tancar aquesta etapa de recerca d'un nou rumb amb l'adaptació de Tennessee Williams *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964), amb Richard Burton, Ava Gardner i Deborah Kerr, atrapats en el tròpic en un terbolí de passions.

En complir els seixanta anys, John Huston es trobava en la incòmoda situació de ser un director de prestigi, però, en aparença, amb poques coses noves i originals per contar. Instal·lat a Irlanda, a la terra dels avantpassats, va acceptar, per doblers, rodar una superproducció bíblica per a Dino de Laurentiis i, fins i tot, una aventura de l'agent James Bond, encara que va recuperar l'empremta personal en explotar l'homosexualitat d'un militar a *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), basat en la novel·la homònima de Carson McCullers; amb Marlon Brando i Elizabeth Taylor, com a protagonistes. Però la veritable resurrecció artística de Huston es va produir en una extraordinària pel·lícula sobre la boxa, *Fat City* (1972), sòbria i precisa, que va constituir alhora l'exploració d'un ambient que Huston coneixia bé per l'experiència juvenil com a boxejador i un retrat dramàtic i implacable dels seus subjectes perdedors. Va aconseguir que la seva ficció, inspirada en una novel·la de Leonard Gardner, adquirís la textura d'una pel·lícula de *cinéma-vérité*.

Encara va demostrar Huston guspires de talent en el tram final de la filmografia, com en la versió irònica del relat de Rudyard Kipling *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975), recreant al Marroc escenaris de l'Àsia central; o en l'al·legat contra el fanatisme religiós d'algunes sectes cristianes a *Sangre sabia* (*Wise Blood*, 1979); o en la versió de l'obra mestra de Malcom Lowry *Bajo el volcán* (*Under the Volcano*, 1984), amb Albert Finney en el paper protagonista; o en la mirada irònica en recrear l'univers de la màfia nord-americana a *El honor de los Prizzi* (*Prizzi's Honor*, 1985), que va ser una mena de pedestal per a la seva filla, Anjelica Huston. Amb la salut molt deteriorada, les companyies d'assegurances es negaven a assumir els riscos d'un rodatge capitanejat per l'ancià director. Però, en la vigília de la desaparició, va tenir l'oportunitat de dirigir un antic projecte, una obra simple i prodigiosa, que du el segell dels mestres, *Los muertos* (*The Dead/Dubliners*, 1987), inspirada en el darrer relat de *Dubliners* (1914), de James Joyce; la inoblidable vetlada celebrada a casa de dues fadrines a Dublín (Helena Carroll i Cathleen Delany), la gelada nit del 6 de gener del 1904, va adquirir l'envergadura poètica d'un testament irrepetible. ■

Homenatge a Marc Lawrence

Dèiem, a l'editorial, que començam l'any 2006 amb un homenatge a John Huston, a dues pel·lícules, *La jungla del asfalto* i *Key Largo*, hi actua Marc Lawrence. Actor que va néixer a Nova York el 17 de febrer del 1910 i va morir el passat 27 de novembre. Tenia 95 anys.

Marc Lawrence va ser un d'aquests actors de caràcter, mal anomenats secundaris, i que, juntament amb Walter Brennan, Joseph Calleia, Robert Ryan, Charles Coburn, Laird Cregar, Elisha Cook Jr., Edmond O'Brien, Dan Duryea, Clifton Webb, va donar una categoria al cinema clàssic nord-americà que la majoria d'estrelles actuals ja voldrien assolir.

Marc Lawrence va intervenir a gairebé 180 pel·lícules, a la majoria de les quals fent el paper de brivall i de gàngster; pel·lícules com *Contra el imperio del crimen*, *Yo soy la ley*, *El cuervo*, *El sueño eterno*, *Forajidos*, *Cuando muere el día* o *Los inconquistables*.

Una taca negra en la seva vida. L'any 1951, durant la "caça de bruixes" del senador McCarthy, va delatar alguns companys, acusant-los de pertànyer al Partit Comunista, curiosament a *La jungla del asfalto*, delata els companys de l'hampa a la bòfia. Anys més tard va demanar-ne disculpes públiques.

Va escriure una autobiografia, amb títol escaient de *Confesiones de un gàngster de Hollywood*. ■



Les pel·lícules del mes

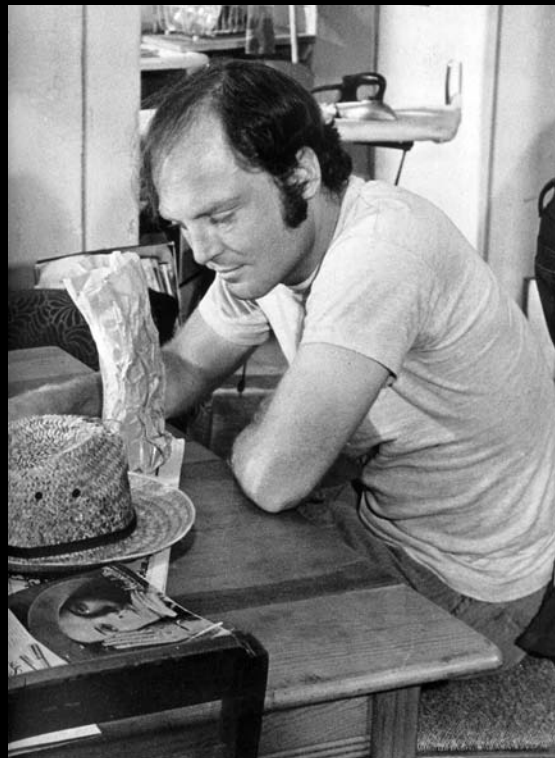
Cicle Homenatge a Marc Lawrence (1910-2005) - John Huston (1906-1987). Cicle Nicolas Philibert

A les 18.00 hores
**Homenatge a Marc
 Lawrence (1910-2005) - John
 Huston (1906-1987)**

4 DE GENER

La jungla del asfalt (1950-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950
 Títol original: *The Asphalt Jungle*
 Director: John Huston
 Producció: MGM
 Guió: Ben Maddow i John Huston
 Fotografia: Harold G. Rosson
 Música: Miklos Rozsa
 Muntatge: George Boemler
 Intèrprets: Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, Sam Jaffe, Marc Lawrence, Marilyn Monroe



18 DE GENER

Fat City (1972-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1972
 Títol original: *Fat City*
 Director: John Huston
 Producció: Columbia Pictures
 Guió: Leonard Gardner
 Fotografia: Conrad Hall
 Música: Marvin Hamlisch
 Muntatge: Margaret Booth
 Intèrprets: Stacy Keach, Jeff Bridges, Susan Tyrrell, Candy Clark



11 DE GENER

Key Largo (1948-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1948
 Títol original: *Key Largo*
 Director: John Huston
 Producció: Warner Bros.
 Guió: Richard Brooks i John Huston
 Fotografia: Karl Freund
 Música: Max Steiner
 Muntatge: Rudi Fehr
 Intèrprets: Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Lauren Bacall, Lionel Barrymore, Claire Trevor, Marc Lawrence, Dan Seymour

A les 18.00 hores

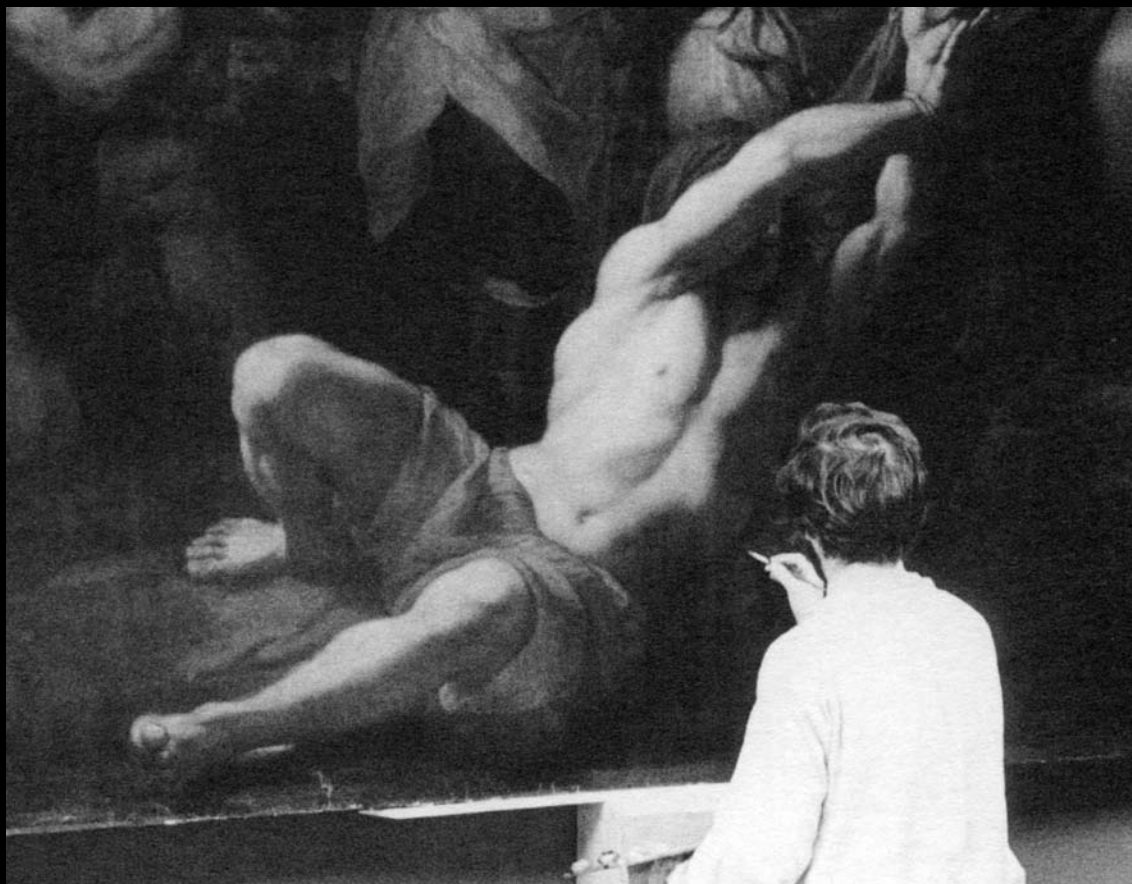
Cicle Nicolas Philibert

Amb la col·laboració
 de l'Alliance Française

25 DE GENER

Être et avoir (Ser y estar, 2002-VOSE)

de gener



(Per a més informació sobre el cicle de
Nicolas Philibert veure article pàgines 19-31)

A les 20.00 hores

Cicle Nicolas Philibert

Amb la col·laboració
de l'Alliance Française

4 DE GENER

La Ville Louvre

(La ciudad de Louvre, 1990-VOSE)

11 DE GENER

Le Pays des sourds

(El país de los sordos, 1992-VOSE)

18 DE GENER

Un animal, des animaux

(Un animal, animales, 1994- VOSE)

25 DE GENER

La Moindre des choses

(Lo de menos, 1996-VOSE)



18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

- > Internet de banda ampla al teu abast
- > Aplicacions ofimàtiques i multimèdia
- > Correu electrònic
- > Accés lliure per als titulars de la targeta Balears Jove o qualsevol targeta de **"SA NOSTRA"** vinculada a un compte de l'entitat.

CIBER▲ESPAI
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1

Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

B ▲ L E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"